



TITLE:

ルーベンス,ヴィールツ,そしてバロックへ: ボードレールとベルギーの美術

AUTHOR(S):

山口, 威

CITATION:

山口, 威. ルーベンス,ヴィールツ,そしてバロックへ: ボードレールとベルギーの美術. 仏文研究 2005, 36: 33-77

ISSUE DATE:

2005-11-10

URL:

<https://doi.org/10.14989/137967>

RIGHT:

ルーベンス、ヴィールツ、そしてバロックへ

—— ボードレールとベルギーの美術¹⁾ ——

山 口 威

はじめに

ボードレールがようやくその重い腰を上げ、パリ北駅発ブリュッセル行きの列車の客となるのは1864年4月21日、彼がベルギー旅行について初めて言及した時から数えて実に十ヶ月後のことである²⁾。この旅行には当初からいくつかの目的があり、その一つに、ブリュッセルの芸術・文芸サークルでの講演と並んで、ベルギーの国内にあった絵画の「立派な個人コレクション」を訪問する計画があったことは良く知られている。ボードレールは、そこから「個人的感想」に基づいて「一冊の本³⁾」を書くか、あるいは『ベルギー独立』紙 *L'Indépendance belge* に記事を寄せる計画を持っていたのだが⁴⁾、いずれも実現していない。結局、ボードレールによるベルギーの個人コレクションの訪問から直接的に生まれたのは、ジュール・ヴァン＝プラートとプロスペル・クラップという二人の蒐集家の収蔵品に基づいて作成された箇条書きの二つの小文、「現代のコレクション」« Collections modernes »と「クラップ氏のコレクション目録」« Catalogue de la collection de M. Crabbe »のみであり、今ここで話題を美術一般へと拡大したところでこれらに付け加わるのは、ボードレールが準備したベルギーに関する本、すなわち『衣を剥がれたベルギー』*La Belgique déshabillée*の第二十四章、「美術」を構成する断片的なテキストのみである⁵⁾。

ところで、クロード・ピショワが指摘するように、ボードレールがブリュッセルに長期滞在した第二帝政時代末期には、ベルギーはもはやフランスの読者にとって新鮮味溢れる旅行記の題材たり得ず、『衣を剥がれたベルギー』の内容を分節化する諸項目やそこでボードレールが操作する諸概念の多くも、それ以前のフランスの作家たちによって書かれたベルギー旅行記の中に広く見出されるという⁶⁾。同様のことは、この地の伝統的な美術であるフランドル絵画についても言える。実際、十九世紀のフランスでは、十七・十八両世紀に流行したイタリア絵画に代わって北方諸派と呼ばれるフランドル・オランダ絵画が人気を集め、1830年の建国以来数多くのフランス人作家やジャーナリストが現地の美術館や教会を訪れて、その様子を書き残している⁷⁾。

*

ボードレールがベルギーにおいて書いた、美術に関するテキストへと話を戻そう。すでに触れたように、これらのテキストはいずれも決定稿でない上に分量的にも貧弱である。にもかかわらず、とりわけ『衣を剥がれたベルギー』の「美術」の章を中心に、それらが研究者たちの関心を

引き付けてきたのはなぜだろう。その理由は、ボードレールが「ジェジュイット様式」と呼んで激賞したベルギーに点在するバロック様式の教会の問題を別にすれば、詩人が画家ルーベンスへ浴びせた毒舌の中に求められねばなるまい。すなわち、『衣を剥がれたベルギー』の中で最も有名な一節と言っても過言ではない、「ルーベンスは繻子をまとった下賤な男である⁸⁾」という毒舌的な一文に、である。そして、この一節を含む上記「美術」の章を構成する諸断片は、それまで一貫してルーベンスの芸術を高く評価したボードレールの美術評論の記述と齟齬を来たすのみならず⁹⁾、以下に引用する『悪の華』*Les Fleurs du mal*の第六詩篇（初版、第二版、第三版を通じて）、「燈台」« Les Phares »の冒頭で、このフランドル絵画の巨匠を賞揚した彼の詩的世界を混乱させその美学をも脅かすものであったろう。

Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse,
Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer,
Mais où la vie afflue et s'agite sans cesse,
Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer ;¹⁰⁾

詩篇「灯台」では、ダイナミックな構図の中に、時に神話的モチーフを採り入れながら、独特な官能性と生命感が横溢する身体像を構成的に配置した、フランドルの巨匠ルーベンスの作風が十二分に表現されている。ジャン・プレヴォーの推論に従って、この一節のモデルをループル美術館蔵の連作《マリー・ド・メディシスの生涯》*Cycle de la Vie de Marie de Médicis*の第六図《マリー・ド・メディシスのマルセイユ上陸》*Débarquement de Marie de Medicis à Marseille*に求めるならば、そこにはパリにある記念碑的なルーベンスの最良の部分が投影されていることになる¹¹⁾。一方、「繻子をまとった下賤な男」とは、画家が描いた豊かな身体がしばしばまとう光沢のある薄絹に託して、ルーベンスを揶揄するボードレール一流の戯画である。この表現が読まれる『衣を剥がれたベルギー』の「梗概」から引用しよう。

Goût national de l'ignoble. Les anciens peintres sont donc des historiens véridiques de l'esprit flamand. — Ici, l'emphase n'exclut pas la bêtise, — ce qui explique le fameux Rubens, goujat habillé de satin¹²⁾.

これら二つの相矛盾するルーベンス像については、あるときは絵画史ならびに美術批評の立場から、またあるときはボードレールの詩（ポエジー）の側から、検証されそれぞれに解釈が提出されてきた¹³⁾。本論において重要視される分析的観点は、これらの諸研究が採ったものとはやや異なる。以下の議論の目的は、『衣を剥がれたベルギー』のテキストに作用する同時代的な文脈を尊重しながら「美術」と題された一章を読み直し、ボードレールが讃美したバロック教会堂の問題と併せて、彼のベルギー美術論の新たな解釈を示すことである。そして、その際に最も重要な観点が、アントワヌ・ヴィールツという十九世紀ベルギーの歴史画家への着目である¹⁴⁾。『衣

を剥がれたベルギー』の「美術」の章を読む者は、実際にルーベンスとほぼ同じ頻度で、このヴィールツの名と出会う。この画家の独特な仕事ぶりについては後に詳述することとし、まずは問題となる「美術」の章の構成から検証していこう¹⁵⁾。

ベルギー美術論の構成とルーベンス評価のゆらぎ

「ベルギーには、〈芸術〉なし。〈芸術〉はこの国から退去してしまった。／ロッパスを除いて芸術家なし¹⁶⁾。」——「美術」の章の冒頭部分に該当するこの「梗概」の一節に見られる断定的口調には、『1846年のサロン』*Salon de 1846*で批評の存在理由を定義して「批評とは、偏向的で、情熱的で、政治的でなければならない」と書いた、批評行為におけるボードレールの「排他的な観点¹⁷⁾」がはっきりと現れている。画家ロッパスは、ボードレールがベルギー滞在中に交友を結んだ数少ないベルギー人の一人であったのみならず、彼がベルギーで見出した「唯一の真の芸術家¹⁸⁾」であった。しかし、ボードレールが草した件の「美術」の章の草稿において、これ以降にこの画家の名が登場する場面は極めて少ない¹⁹⁾。したがって、書き出し最初の一文を読めば、ここでのボードレールの目論見が芸術なき国における美術を紹介するという、皮肉を含んだ一種の逆説から出発していることがわかる。だが、以下の文によれば、この地にもかつては芸術が存在していたという。ならば、ベルギーにおける同時代の美術界の状況とかつてこの地で花開いた芸術とは一体どのような関係にあり、また、問題のルーベンスに関する一節は「美術」の章の構成に照らしていかなる位置を占めるものであろうか。続いて「梗概」のつづき全文を引用する。

La composition, chose inconnue. Philosophie de ces brutes, philosophie à la Courbet. Ne peindre que ce qu'on voit (Donc *vous* ne peindrez pas ce que *je* ne vois pas). Spécialistes. — Un peintre pour le soleil, un pour la lune, un pour les meubles, un pour les étoffes, un pour les fleurs, — et subdivisions de spécialités, à l'infini, comme dans l'industrie. — La collaboration devient chose nécessaire.

Goût national de l'ignoble. Les anciens peintres sont donc des historiens véridiques de l'esprit flamand. — Ici, l'emphase n'exclut pas la bêtise, — ce qui explique le fameux Rubens, goujat habillé de satin.

De quelques peintres modernes, tous pasticheurs, tous, des doublures de talents français. — Les goûts des amateurs. — M. Prosper Crabbe. — La bassesse du célèbre M. Van Praet, ministre de la maison du Roi. — Mon unique entrevue avec lui. — Comment on fait une collection. — Les Belges mesurent la valeur des artistes aux prix de leurs tableaux. — Quelques pages sur cet infâme *puffiste* qu'on nomme Wiertz, passion des touristes anglais. — Analyse du Musée de Bruxelles. — Contrairement à l'opinion reçue, les Rubens bien inférieurs à ceux de Paris.

Sculpture, néant²⁰⁾. (傍線は引用者による)

ボードレールはこの「美術」の章において、ベルギーの同時代の美術を「現代絵画 (peinture moderne)」ないしは「現代ベルギー絵画 (peinture belge moderne)」と呼んで、同地方の伝統的な美術としての「フランドル絵画 (peinture flamande)」と区別している。この分類に従うならば、引用文の第一パラグラフでは主に前者、すなわちベルギーの現代絵画の特徴が列挙されている。というのも、「構図は、未知の事柄」という表現は同時代の歴史画家ヴィールツへのコメントの中でほぼそのまま繰り返されており²¹⁾、リアリズムに対する当て擦りを含む「クールベ流の哲学」への言及もベルギーの現代絵画が論じられる箇所に再び読まれるからである²²⁾。さらに、十九世紀のベルギーを有名にしたその産業主義との直喩でもって示される専門に特化した画家たちのことも、現代絵画における芸術家たちの「専門への愛着²³⁾」として批判の槍玉にあげられている。

第一段落においては現代絵画の諸特徴が列挙されていたのに対し、例のルーベンスの戯画が読まれる次のパラグラフではフランドル絵画の伝統が問題となる。フランドル絵画とは、十六世紀末ネーデルラント南北分離後の同地方の美術を特にオランダ美術と対立させてこう呼ぶことから、ベルギーの国民的伝統芸術を意味すると解して良からう。ただし、ボードレールがここで強調するフランドル絵画の伝統とは、言うまでもなく彼をして強烈な笑いを引き起こさせずにはおかなかった滑稽なものである。ボードレールはすでに、それを「下劣なものに対する国民的嗜好」と呼んでいた。この段落で要約されている、『衣を剥がれたベルギー』の中の「フランドル絵画について」と題された「覚書」の一葉では、「フランドル精神の正直な記録者」たるフランドル画家たちの芸術的営みが、さまざまな言葉でもって補われ具体的に敷衍されている。

De la peinture flamande.

La peinture flamande ne brille que par des qualités distinctes des qualités intellectuelles. Pas d'esprit, mais quelquefois une riche couleur, et presque toujours une étonnante habileté de main. Pas de composition. Ou composition ridicule. Sujets ignobles, pisseurs, chieurs et vomisseurs. Plaisanteries dégoûtantes et monotones qui sont tout l'esprit de la race. Types de laideur affreuse. Ces pauvres gens ont mis beaucoup de talent à copier leur difformité.

Dans cette race, Rubens représente l'emphase, laquelle n'exclut pas la bêtise. Rubens est un goujat habillé de satin²⁴⁾.

ここにボードレールが列挙する、知性や才気の欠如、滑稽な諸風俗、ならびに身体的な奇形といった属性は、『衣を剥がれたベルギー』の中でしばしば言及されるベルギー人の特徴でもある²⁵⁾。ゆえに、フランドル派の画家たちが、彼等の「驚くべき手先の器用さ」に任せて「大変な才能を費やして、自分たちの不恰好を写した」という言い方には、少なくとも過去の芸術家らの仕事に対するのと同じだけ、当時のベルギー人に対する嘲笑が含まれている。そして、フランドル絵画史上最大の画家にして、その「強調的表現」をもって知られたルーベンスでさえも、「この人種」の特質である「愚かさ」を免れ得ないというのである。

さて、ここで再び「梗概」の続きへ話題を戻そう。「梗概」の第三段落でボードレールが列挙

する内容を一瞥すると、以降の話題は基本的に彼が滞在した当時のベルギーにおける美術に関係していることがわかる。事実、ここでのプランと同内容の「覚書」の各紙片にボードレールが書き込んだ見出しのほとんどは、状況に応じて「ブリュッセル」という地名が加わることはあっても、基本的には「現代絵画」か「現代ベルギー絵画」かのいずれかである。強いて例外を上げるならば、「現代絵画」の見出しをもつ「覚書」には、当時のブリュッセル王立絵画彫刻美術館が収蔵していた作家の作品に寸評を加えた箇所があり、そこでは過去のオランダ・フランドル画家に加えてカナレットやヴェロネーゼといったイタリア画家の名も列挙されている。だが、この場合にも、ボードレールの関心は結局のところ、同時代の美術とその現状に向けられていたと推測できる。なぜなら、「ブリュッセルの美術館」という「覚書」の最後の一行、つまり『衣を剥がれたベルギー』の「美術」の章を締めくくる次の一文が、そのことを十二分に証拠立てるからである。この文の終わりに読まれる « les modernes » とは、文脈から察してボードレールがブリュッセルの美術館で鑑賞した昔の画家たちと対置される、ベルギーの「現代の画家たち」のことである。

Heureusement pour moi, on ne voyait pas les modernes²⁶¹.

ところで、「梗概」の最後の段落で「この卑しむべきはったり屋」« cet infâme puffiste » と下線を引いて強調される、画家ヴィールツの扱いには是非とも触れておく必要がある。なぜなら、ボードレールはここでこの画家について「数ページ」を充てて論じる計画を明らかにしているが、一人の画家を取り上げてこれほど多くの紙幅を割こうとした例は、件の「美術」の章全体を通じて他に見られないからである。さらに、この章におけるヴィールツの扱いの大きさは、その構成や内容に照らしても同様に興味深い問題を我々に投げかける。

構成に関しては「梗概」のテキストに依拠しつつ確認したように、この「美術」という章には大まかに見て、ボードレールが言うところの「現代美術」から歴史的な「フランドル絵画」へとという展開が連続的に二度用意されている。最初は、観察者の主観的な把握にもとづくこれら二つの美術流派の特徴がやや概略的に（「梗概」の第一、第二段落）、次には、同時代の画家たちとブリュッセル美術館の展示室にあるかつての画家たちの作風が個別の寸評を伴って示されるよう構成されている（同、第三段落）。そして、この「現代美術」から「フランドル絵画」へとという展開をルーベンスとヴィールツという二人の画家に注意して改めて吟味してみると、構成上のさらに意義深い点が明らかになる。「梗概」ではまずヴィールツの作品に見られる「構図」への仄めかしがあり、続いてフランドル絵画の代表者たるルーベンスへの言及がある。そして再び、ヴィールツへの数ページがあり、最後には「梗概」の終わり近くにあるように、「大方の意見に反して、このルーベンスはパリのルーベンスにたいそう劣る」という、ルーベンスに対するボードレールの断定の言葉が書かれるのである。さらに付け加えると、「梗概」の最後段落にぽつんとある「彫刻」への言及は、今日残る『衣を剥がれたベルギー』の「覚書」の中には見つからない。だが、ヴィールツの活動のうちに彫刻が含まれていたことを勘案すると、ボードレールが計画し

た「美術」の章の構成は、「ヴィールツ－ルーベンス－ヴィールツ－ルーベンス－ヴィールツ」といったものであったとも想像できるのである²⁷⁾。

「美術」の章を構成する「覚書」の各紙片を概観すると、この章に占める「フランドル絵画」についての記述の分量が、「現代美術」のそれに比べてひどく少ないこともわかる²⁸⁾。このこと一つを取り上げてみても、従来はもっぱらルーベンスに対するボードレールによる理不尽な扱き下ろしゆえに批評家たちの関心を集めた『衣を剥がれたベルギー』の第二十四章が、実際にはベルギーにおける同時代の美術を重点的に批判する意図の下に構想されたのではないかという、仮定が成り立つのである。よって、章の後半の真中付近に独立して在り、量的にも相対的に多くのページが割かれる予定であったヴィールツを論じるはずの箇所は、いわば「美術」の章の中で最も重要な部分、ベルギー美術へ向けられた批判の要であった可能性がある。このことはおそらく、章全体に散見されるルーベンスについてのボードレールのさまざまな批判の言葉に見られる、一種の曖昧さからも傍証的に裏づけられることであろう。

*

ボードレールによるルーベンスの批判は、「繻子をまとった下賤な男」というこの画家の有名な戯画にせよ、その作品に見られる特徴的な技法を示した「強調的表現 (emphasis)」という常套句にせよ²⁹⁾、また次に引くその出身地アントワープについての一節にせよ、それらが指示する具体的対象は概して不明瞭であり、ルーベンスの芸術そのものを攻撃する文言として把握するにはやや不十分であるという印象を読む者に与えている。

À Anvers, quiconque n'est pas bon à rien fait de la peinture³⁰⁾.

今日でもフランドルの首都を標榜しては憚らないベルギー北部の大都市アントワープは、十七世紀当時、ルーベンスを中心とする北方バロック芸術によってヨーロッパ中にその名声を轟かせた「フランドル・ルネサンス³¹⁾」の首都であった。そして、十九世紀にはルーベンス製作による有名なノートル＝ダム大寺院の祭壇画やこの画家の家を見るために外国からの旅行者らが訪れる「ルーベンス詣で³²⁾」の聖地でもあった。よって、引用した一行からルーベンスへの当て擦りを読み取ることは容易である。だが一方で、主語の「誰でも (quiconque)」は不定関係詞であり、言葉の上ではルーベンス以外の画家の名をそこへ入れても差し障りのない書き方がされている。

さらに、この画家に対するボードレールの一貫性を欠いた批評態度は、彼がブリュッセルの王立美術館の所蔵品を実地に検分して書いたと考えられるコメントの中にも見られる。例えば、ある作品のことは、個別に「等身大をやや上回る、装飾的肖像。見事なルーベンス、興味津々たるルーベンス³³⁾」と好意的に書く一方で、同じ美術館の別の一隅に展示されていた「奥にある大きなルーベンス数点」に対しては、いささか大掴みな以下のような言葉だけが残されている。

Je connaissais parfaitement Rubens avant de venir ici.

Rubens, Décadence. Rubens, antireligieux.

Rubens, fade. Rubens, fontaine de banalité³⁴⁾.

当時、「ここ」、ブリュッセルにある王立美術館のとある一画には、ルーベンスの宗教画が六点まとめて展示されていたと言われている³⁵⁾。だとすると、引用中のボードレールによる「〈頹廢〉」、「反宗教的」、「味気なし」、「陳腐の泉」という四つの語が、それぞれにある特定のタブローを直接に指してはいない可能性も高い。また、それらの作品を前にしてボードレールが下した「かくも乱暴な判定」(ドロスト)の妥当性をめぐっても、ある者はルーベンスの作品の側から、またある者は詩人の精神状態からそれを説明するように、批評家たちの見解は必ずしも一致していない³⁶⁾。加えて、ボードレールが「ここ [=ブリュッセルの美術館] へ来る前から」知っていたはずのルーベンスとして、例えば本論の初めで触れたルーブル美術館蔵の連作《マリー・ド・メデイシスの生涯》のような作品を具体的に想定してみるとしよう。すると、「〈頹廢〉」という評価の言葉は、この連作の一枚に基づくとされる『悪の華』の詩篇「灯台」で「忘却の河、怠惰の園」と定義されたパリのルーベンスにおいてより相応しいと思える上に、仏王アンリ四世の元へ嫁いだマリーの生涯を描くこの連作自体、ブリュッセルの美術館にあった宗教的作品よりもむしろ主題の上ではひどく世俗的であり、その意味では「反宗教的」であるとも考えられるのである。

このように、ボードレールがベルギーのルーベンスに寄せて書いたこれらの言葉は、どれもいくぶん表面的であると同時に一定のゆらぎを含み、いささか乱暴でひどく独断的ですからある。当時のベルギーは1830年の建国から間もないヨーロッパの新興国家の一つである。ゆえに、その国民にとって同郷人の大芸術家ルーベンスは民族的な誇りでもあったろう。ならば、ボードレールがベルギーとベルギー人への批判のために書いた『衣を剥がれたベルギー』において、この画家を罵倒するのは至極当然のことではある。しかしながら、注意すべきは、ボードレールが企てたこの巨大な「諷刺画」(カリカチュア)は、ベルギーへの批判が同時にフランスへの批判にもなるような、二重の文脈の下でつねに構想されていたことである³⁷⁾。

ここで着目するのは、「美術」の章においてルーベンスと代わるがわるその名が現れるもう一人の画家、ヴィールツとルーベンスを結び付ける別の文脈である。我々はこのヴィールツという人物に賭けてみたいと思う。なんととなれば、すでに指摘した通りヴィールツは『衣を剥がれたベルギー』の「美術」の章の中で、その構成から考える限りボードレールが最重要視した画家であるからだ。確かに、この画家は今日ではあまり知られておらず、ベルギー国外ではほとんど忘れられた存在であると言って良い³⁸⁾。例外的にその名前を見かけるとしても、ヴァルター・ベンヤミンが書きたいいくつかの文章の一隅で不意に出くわす程度である³⁹⁾。だが、ボードレールが滞在した当時のベルギーでは、ヴィールツはさまざまな意味で有名人であった。

それにしても、このヴィールツとは一体どのような画家であり、いかなる思想を持っていたのだろうか。そして、ボードレールはこの画家のために割くべき数ページで何を書こうとしていたのだろうか。さらに、ヴィールツとルーベンスとは果たしていかなる関係にあり、ルーベンスへの批判とヴィールツへの批判は何ゆえに同時的に成立し得るというのであろう。

ヴィールツとは誰か、さらにヴィールツにおけるルーベンス

アントワヌ・ジョゼフ・ヴィールツ Antoine Joseph Wiertz は1806年生まれ、ベルギー南部のディナン出身の歴史画家・彫刻家であり、評論家としてもよく知られていた人物である。彼の世代は、1830年のベルギー独立を青年期に経験した世代であり、年齢的にはフランスの詩人ユゴーよりも六歳若い。だが、彼ら二人の間には親交があり、ヴィールツの作品の中には『ノートルダム・ド・パリ』*Notre dame de Paris* をもとにして描かれたタブローが二点含まれている⁴⁰⁾。このヴィールツが画家としての第一歩を記した町が、ルーベンスの故郷でもあるアントワープである。彼はまずこの地の芸術アカデミーで絵画を学び、その後ローマ賞を受けて1833年から四年間イタリアへ留学している。ルーベンスと同じ道筋を通して芸術家としてのデビューを果たしたヴィールツは、このフランドルの大画家を早くから理想と仰ぎ、1840年に発表した論文『ルーベンス頌』*Éloge de Rubens*⁴¹⁾ によってアントワープのアカデミー賞を受賞している。

このように、アントワープという都市はひとりルーベンスに関してのみならず、ヴィールツにとっても重要な場所なのであった。前章で引用した「アントワープでは、何にも向いていない人は誰でも絵を描く」という一文は、ゆえに、この街のアカデミーで絵画を学んだヴィールツへの当て擦りとしてもその威力を発揮するのである。

さて、イタリアから凱旋すると、ヴィールツはまずベルギー南東部のリエージュへ住むが、ほどなくブリュッセルへ移り画家として本格的な活動を開始する。同時代のジャーナリストにして政治家、さらには歴史家でもあるルイ・イーマンスは、自国の芸術諸分野への1830年のベルギー独立の影響について「ベルギーにおける国民精神の覚醒が、芸術と文学における栄光に満ちた再生 (renaissance) の出発点であった⁴²⁾」と書き、後々まで続いたこの文化復興運動の主導者の一人としてヴィールツの名前を挙げている。なお、ヴィールツが有名であったのは、ただ画家としてだけではない。彼はその文章によって評論家としても良く知られていた。『衣を剥がれたベルギー』の「美術」の章に読まれる、「文学的な画家たち」の代表格がこのヴィールツなのである。

Il y a des peintres littérateurs, trop littérateurs. Mais il y a des peintres cochons (voir toutes les impuretés flamandes, qui, si bien peintes qu'elles soient, choquent le goût)⁴³⁾ .

ヴィールツが書いた評論の中で今日も知られる一編に、「首都ブリュッセルと田舎パリ」*« Bruxelles capitale et Paris province »* という題の小文がある。ヴィールツは其中で、地理的にヨーロッパのほぼ中心に位置するベルギーの地の利を活かし、さらに優秀な産業と整備された鉄道交通網をフルに活用してこの国の各地方都市への政策的な人口結集を図ることで、ブリュッセルを欧州の首都にするといういささか空想主義的なアイデアを披露している。そして、この計画を実現する際に具体的な目標となるのが、隣接する大国フランスの首都パリであった。ヴィールツは件の評論の最後でベルギー人同胞へ向けて次のように呼びかける。

Allons, Bruxelles ! lève-toi ; deviens la capitale du monde et que, Paris, pour toi, ne soit qu'une ville de province⁴⁵⁾.

パリが、十九世紀を通じ大陸ヨーロッパの中でも最も先進的な都市であったことは、あらためて説明するまでもなからう。この「十九世紀の首都」を向こうに回してブリュッセルを来るべき「世界の首都」と位置づけたヴィールツには、1830年の独立を同時代的に経験した世代において顕著に見られる、自国ベルギーに対する国家主義的な愛国心と、そこから同時に生まれる芸術の都パリに対する敵愾心があった。当時のベルギーでは、文芸や美術の分野を中心として、フランス文化の影響が依然大きく、芸術家たちの間では自国独自の芸術の確立をめざす芸術運動が熱気を帯びて進行していたのである。この運動は、上で触れたイーマンスが書いていたように、ベルギーにおける「再生（ルネサンス）」と呼ばれ、その目標はかつてこの地でルーベンスを中心に花開いたフランドル美術の栄光を再び取り戻すことであった。したがって、『衣を剥がれたベルギー』の中で、ブリュッセルの美術館を訪れたフランスの詩人ボードレールがこの巨匠の作品を前に書き留めた「大方の意見に反して、ここのルーベンスはパリのルーベンスにたいそう劣る」という断定や「陳腐の泉」といった表現を、同時代のベルギー人の目で読めば、それらはおのずから単なるルーベンス批判以上の意味合いを帯びてくるのである。

さて、再びヴィールツへ戻ると、この芸術家にはさらにもう一つの顔があった。それは、ブリュッセルを中心に活動していた反教権主義の結社、自由思想 (Libre Pensée) の活動家の顔である⁴⁶⁾。当時この団体は、首都における反カトリック運動の過激な尖兵の役割を担っており、彼らの重要な活動の一つが世間に政教分離の必要性を訴える、世俗葬 (Enterrement civil) の実施であった⁴⁶⁾。自由思想や同種の他の団体が、主にブリュッセル地域で行った世俗葬の活動は、当時のベルギーで大変に大きな政治社会問題になっており、国会やジャーナリズムの世界でも保守派のカトリック勢力と改革派の自由主義勢力との間で、事の是非をめぐり激しい論争を巻き起こしていた。

おしまいに、晩年のヴィールツの芸術活動にも一言触れておこう。ヴィールツは爾来ブリュッセルに住み続けて、最後には芸術院の有力メンバーの地位に納まった。けれども、ルーベンスに対する彼の崇拝は、その生涯を通じて変わらなかった。彼は、1863年9月に生涯で二つ目のルーベンス論『絵画におけるフランドル派。その独創性の本質的諸性格』*École flamande de peinture. Caractères constitutifs de son originalité*を発表し、ベルギー王立アカデミーから大賞を贈られている。丹毒の悪化が直接の原因となって、ヴィールツが首都のイクセルにあった彼のアトリエ兼自宅で亡くなるのは、この時からおよそ二年後の1865年6月18日のことである。画家の逝去と葬儀は、ボードレールがブリュッセルへ滞在した、まさにその間の出来事であった⁴⁷⁾。

*

それでは、ボードレールが、ヴィールツのために割くはずの数ページで書こうとした内容とは、どのようなものであったろうか。以下に引用するのは、「ブリュッセル／現代美術」という見出しがある「覚書」の中のヴィールツに関する主要な部分である。

Peinture indépendante.

Wiertz. Charlatan. Idiot, voleur. Croit qu'il a une destinée à accomplir.

Wiertz le peintre philosophique littérateur. Billevesées modernes. Le Christ des humanitaires. Peinture philosophique. Sortise analogue à celle de Victor Hugo à la fin des *Contemplations*. Abolition de la peine de Mort. Puissance infinie de l'homme. Les foules de cuivre.

Les inscriptions sur les murs. Grandes injures contre les critiques français et la France. Des sentences de Wiertz partout. M. Gagne. Des utopies. Bruxelles capitale du monde. Paris province. Le mot de Bignon sur la bêtise des fous.

Les livres de Wiertz. Plagiats. Il ne sait pas dessiner, et sa bêtise est aussi grande que ses colosses.

En somme, ce charlatan a su faire ses affaires. Mais qu'est-ce que Bruxelles fera de tout cela après sa mort ?⁴⁸⁾

ここに書かれている内容は、前節でヴィールツを紹介する際に数え上げた、この画家のプロフィールとさほど違わない、ごく概括的な事柄を列挙したものである。この種の紋切り型の多用はそもそも、たびたび指摘される『衣を剥がれたベルギー』のテキストの一般的特徴でもある⁴⁹⁾。さらに、引用した一節に関して言えば、ヴィールツ死去からおよそ一週間後、当時のブリュッセルで詩人の友人プーレ＝マラシが発行していた雑誌『小評論』*La Petite Revue* の1865年6月24日号に、引用した文とごく近い内容のヴィールツに関する風刺的な追悼記事が掲載されていたことが、今日では知られている⁵⁰⁾。記事の構成などから見て、ボードレーがこの記事を参考にして、上の一節を書いた可能性は極めて高い。ならば、その中に、ヴィールツに対するボードレー独自の観点が少しも現れていないかという点、そんなことはない。ボードレー自身の見方は、彼が問題の記事に新たに付け加えた文言から確認できるのである。

『小評論』誌の記事に見られない表現としては、まず、引用の第一行、中央に寄せて部分的に下線が引かれた「独立絵画」がそうである。この一行は、これまで刊行された諸版の注釈者は何も言及していないが、ブリュッセルにあったヴィールツのアトリエ兼住居、すなわち後のヴィールツ美術館の玄関扉上に画家の手でもって大文字で書き込まれていた「展示／独立絵画」« EXPOSITION / PEINTURE INDÉPENDANTE » というマニフェストのことである⁵¹⁾。ヴィールツは、この「独立」という言葉を次の二重の意味で用いていた。一つは、商業的な流行現象に左右されない絵画芸術の独立、もう一つはこうした流行の発信源、フランスの美術からの自国美術の独立である。画家は、1840年2月、時の内務大臣へ宛てた書簡の中で、この二番目の独立について次のように述べていた。

Il est temps aussi de nous affranchir du joug étranger ; il est temps d'avoir confiance en nos propres forces. Cessons de croire avec les Français que M. Delacroix est un plus grand homme que Rubens ; que M. Decamps est le digne émule de Raphaël. Il est temps enfin que les peintres de notre Belgique chantent leur *Marseillaise* !⁵²⁾

この手紙は、1865年にブリュッセルのラクロワ＝ヴェルブック・ホーヴェン書店が刊行したヴィールツ美術館のカタログ・レズネの中に再録されている。ボードレールは、自身の出版交渉が完全に決裂した後にも、この書店の実質的な経営者であったアルベール・ラクロワの動向に常に注意し監視の目を光らせていた。よって、彼がこの手紙を実際に読んでいた可能性もある。しかし、仮に読んではいなくとも、彼が、ヴィールツの国家主義におけるフランス嫌いの傾向に通じていたことは間違いない。先の引用にある「フランスの批評家たちおよびフランスに対するひどい罵り」という一文は、『小評論』の記事にはない、ボードレール独自のものである。

さて、ボードレールが書いた文へ戻ると、「独立絵画」に続く、ヴィールツを形容した「いかさま師」、「白痴」、「盗人」という三つの毒舌も、『小評論』の記事には見られない表現である。引用した一節の段落構成から考えて、これら三つの戯画的イメージは、それぞれが順番に、後に続く三つのパラグラフの内容を要約している。つまり、「〈いかさま師〉(Charlatan)」とは「哲学的な」評論にも手を染めて《人間の力は限界知らず》*La puissance humaine n'a pas de limites* といった題名で道德臭たっぷりの巨大なタブローを量産したヴィールツの人道主義者の側面を、「〈白痴〉(Idiot)」とは古今の箴言やブリュッセルの世界的首都化のごとき計画を自分のアトリエの壁に貼り付けていた画家の空想家的側面を、さらに「盗人(voleur)」とはその著書の剽窃家的側面を、それぞれに説明するボードレール自身の言葉である。

ボードレールはさらに、「ヴィクトール・ユゴー」、「ガーニュ氏」、「ピニョン」といった同時代人の名をそこへ書き加えて、ヴィールツの戯画に一層の厚みを与えている。事実、進歩主義的な人道主義者であったヴィールツは、彼の友人ユゴーが、『死刑囚最後の日』*Le Dernier Jour d'un condamné*で行ったように⁵³⁾、死刑囚が味わう恐怖をリアルに描く《切られた首が考えたことと見たこと》*Pensées et visions d'une tête coupée*といった絵画作品でもって、死刑廃止を訴えた芸術家である⁵⁴⁾。ヴィールツとユゴーをその人道主義的「愚かさ」において同一視したボードレールは、『衣を剥がれたベルギー』の「美術」の章で、「ヴィールツは、ドレおよびヴィクトール・ユゴーと愚かさを分かち合う」、そして「ヴィールツとV・ユゴーは人類を救おうと欲する⁵⁵⁾」とも書いている。また、「ガーニュ氏」と「ピニョン」とは、前者はその夥しい数の投書でもって『ベルギー独立』紙 *L'Indépendance belge* のパリ通信員たちを悩ませた当時のフランスにおける奇人の一人であり、後者は滑稽な言動をもって知られていた十九世紀フランスの俳優である⁵⁶⁾。ボードレールは、ドレとユゴーの名が書かれた上の文章のすぐ脇に、この俳優が言ったとされる「狂人たちはあまりに馬鹿だ⁵⁷⁾」という言葉と並べている。

なお、ボードレールの文章において、「結局のところ(En somme)」という言葉で始まる最終段落も、『小評論』の記事にはない。そこで問題となっているのは、ヴィールツが生前に国家から財政的な援助を受けてブリュッセルに建てた、その住居兼アトリエの処遇のことである。この建物は、ヴィールツと政府との間の取り決めに基づき、画家の死後には国家へ返還されその作品とともに国立の美術館として保存されることになっていた。だが、反教権主義の結社「自由思想」のメンバーであったヴィールツは、自らの世俗葬を自宅の敷地で行い、この未来の国立美術館の庭に自らの亡骸を埋葬することを、遺言の中で希望したのであった。それは取りも直さず、彼が

属する反カトリック団体にとって願ってもないマニフェスタシヨンの機会であった。ヴィールツの葬儀は、1865年6月21日に彼の自宅「ヴィールツ美術館」において三千人以上の参列者を集めて盛大に営まれ、画家の遺言は自由思想のメンバーの手で確実に執行された。だが、自由思想の動きに神経を尖らせていたカトリック系の保守派勢力にとって、正式な墓地でないうえに未来の国家所有地で世俗葬を行うことは決して看過できないものであった。そのため、ヴィールツの葬儀の直後にはこの事件をめぐる小さな政治論争が起きている⁵⁸⁾。ヴィールツのアトリエが正式に国家の財産になったのは画家の死から三年を経た1868年のことであり、この建物は今日でもブリュッセル市のイクセル地区に画家の遺体と共に、王立美術館の分館の一つヴィールツ美術館として残っている。『衣を剥がれたベルギー』に、「彼の死後ブリュッセルはこうしたすべての物をどうするのだろうか？」と書く、ボードレールの心配は果たして杞憂であったと言えるのだろうか。

これまで見てきたことから、ヴィールツという同時代のベルギー画家が、ボードレールにとって、その人道主義的な芸術的姿勢ゆえに到底許容し得ない画家であったこと、そしてこのことにおいて、ヴィールツが激越な誹謗中傷の表現を総動員してまで対峙せざるを得なかった「ベルギー人においてボードレールが嫌悪したものの見事な実例⁵⁹⁾」であったことは明らかであろう。我々は続いて、この画家の側から再びルーベンスの問題を取り上げ、二人を結び付けるとともに彼らに対するボードレールの批判を同時に成立させる、「一石二鳥」の文脈について考えてみたい。

すでに引いたボードレールの「覚書」にはルーベンスの名は一度も現れなかった。だが、ヴィールツにとってのルーベンスというものを具体的に検証するための手がかり、そしてボードレールが敢えてルーベンスの批判に手を染めたその本質的な理由を理解するための手がかりは、ごく控え目な仕方であるがこの一節の中で確かに仄めかされている。それは、「剽窃」と呼ばれるヴィールツの本、わけてもルーベンスを扱った二編の論文である。

*

ヴィールツがルーベンスについて書いた論文には、1840年刊の『ルーベンス頌』と1863年刊の『絵画におけるフランドル派。その独創性の本質的諸性格』（以下、『フランドル派』と略す）という二編がある。前者はその題名の通りルーベンスについてのモノグラフである。一方、その題名から、後者はフランドル絵画に関する一般的研究を我々に想像させるが、こちらもやはりこのアントワープの画家を独占的に扱う、ルーベンスを讃えた書物に他ならない。

これら二つの文章の内容から考えると、ボードレールが「剽窃」という言葉で言いたかったのは、ルーベンス作品の構図や素描、色彩や陰影といった技術上の諸特徴を、ミケランジェロからレンブラントへと至る大画家たちのものと単純に比べたに過ぎない、ヴィールツにおける優れて折衷的な観点のことである。かような折衷的観点は、最初の論文『ルーベンス頌』においてとりわけ顕著に現れている。だが、それから二十年以上後に書かれる『フランドル派』においても事情は基本的に変わらない。両者の大きな相違とは、前者がルーベンスという個別の画家の画風を歴史上の大画家たちのそれと比較対照しているのに対し、後者はルーベンスが代表するフランドル派という「流派」の独自性を大画家たちの属する各芸術流派の特徴と比べて説明しているだけ

のことである。二つの論文の刊行時期から察して、ボードレールがそれらを実際に読んでいたことは想定可能である。けれども、仮にこうした機会に恵まれ得たにせよ、彼がヴィールツの美術論から直接的に持ち帰ったと言えるのは「構図 (composition)」という一つの主題のみである⁽⁶¹⁾。

「構図」とは、バロック絵画の特徴を表す一般通念の一つである。『衣を剥がれたベルギー』でこの言葉が使われるのは、すでに読んだ「美術」の章の「梗概」の冒頭、そして、ほぼ同じ言葉でヴィールツを評する「ヴィールツ。してみると構図は未知の事柄だ」という一節、さらに、「構図はないか、あるいは笑うべき構図⁽⁶¹⁾」というフランドル絵画に関するコメントの都合三箇所においてである。ところで、問題のヴィールツの二論文はいずれも、「構図」の問題を最初の一章で扱っている。ここでは内容的により詳しい後者、1863年の論文を取り上げてみよう。

ヴィールツは、この論文で、「第一部：構図」と題された第一章を、「よく構成することは、同時に目を楽しませることであり、魂に語りかけることである」という言葉で書き始めている。そして、線や主題といった表現上の問題に触れた後で、模範的事例としてルーベンスの作品を取り上げ分析している。ヴィールツがかくもルーベンスを重視するのは、彼がこの論文の序で書いたように、彼の認識では「フランドル派とは、ルーベンスの流派である⁽⁶²⁾」からだ。

Pour faire comprendre clairement notre pensée sur la composition, analysons un tableau de Rubens. Les œuvres du maître serviront souvent dans le cours de ce travail : le caractère de l'école flamande est tout entier dans son chef⁽⁶³⁾.

1863年の論文の議論はこの後、主題を素描から色彩へと変え、結論部分ではルーベンスのフランドル派の独自性を構図、素描、色彩の三点から再定義し、この流派を「絵画的美しさ (*Le beau pittoresque*)⁽⁶¹⁾」によって傑出した流派であると規定する至極凡庸な結論へたどり着く。だが、愛国主義的進歩主義者にして連帯主義の芸術家ヴィールツがその本性を露にするのは、この結論の後に補筆された「現代のフランドル派」« *École flamande moderne* » と題する一文においてである。

ヴィールツはその中で、まず、人類における「芸術」というものを芸術家たちの一人ひとりが「各人の石」を持ち寄って築きあげた「一個の建造物 (*une édifice*)」に喩え、それを「知的な職人たちが力をあわせて建造した「途方もなく巨大な一個のピラミッド」であると説明する。彼によると、紀元前五世紀にアテネでパンテオンを建造した彫刻家フェイディアスからルーベンスの時代まで、この芸術の「歴史的建造物 (*monument*)」は諸流派に属する芸術家、すなわち「勤労者たち (*travailleurs*)」の集団的な努力によって、弛まず発展してきたものである。だが、ルーベンスが活躍した時代を最後に芸術家たちの共同的な営みは途絶えてしまい、成長が止り、そして放置された芸術モニュメントは一個の「バベル」と化してしまったという。

Alors, il y a confusion parmi les travailleurs ; l'édifice de l'art cesse de s'élever : il s'arrête dans son achèvement, il devient Babel⁽⁶⁵⁾.

「バベル」とは説明するまでもなく、その町の住人が建設した巨大な塔の僭越がエホバの神の怒りに触れ、シナルの地で言語的分裂と諸種族の離散を招いたと言われる、旧約聖書に登場する町の名前である。この神話的な隠喩を用いてヴィールツが告発したかったのは、彼が憂慮していた当時のベルギー美術界の惨憺たる現状である。彼は、独立から三十年以上を経ても依然として、フランスが発信する最新流行の影響を払拭できず、独自の芸術が醸成しない自国の芸術の状況に懸念を表明しているのである⁶⁶⁾。ヴィールツは、同時代のベルギー美術が陥っていたこのような芸術的停滞のことを、「個人主義という狂気」が支配する「頹廢 (décadence)」と性格づけ、その根本には当時の芸術家たちの「無能力と落胆」、「新奇なものへの愛」そして「流行を追う気まぐれ」があると分析している。

Un spectacle navrant alors frappe le regard.

A côté de l'édifice majestueux, surgissent de petits édifices monstrueux. Ce sont les œuvres de nos travailleurs découragés, enchaînés aux caprices des modes, livrés aux folies de l'individualisme.

Cette situation s'appelle décadence.

Trois choses principales amènent la décadence : la première, c'est l'incapacité et le découragement ; la seconde, l'amour de la nouveauté ; la troisième, les caprices de la mode⁶⁷⁾.

ならば、この深刻な「頹廢」はどうやって乗り越えられるというのだろうか。ヴィールツが示す方策は、芸術家たちがエジプト・ギリシャの以来の弛まぬ努力で築きあげた、巨大なピラミッドの頂点に今もなお位置するかつてのベルギーの芸術、ルーベンスのフランドル派への回帰である。彼の考えでは、この来るべき芸術復興運動、すなわち十九世紀ベルギーにおける「フランドル・ルネサンス」の主体は、芸術家個人ではない。それは、一人ひとりの芸術家が己の個人主義を克服することによって形成され、そしてベルギー独自の伝統芸術にも裨差すところの、一個の「流派 (école)」でなければならない。ヴィールツは、新たな「流派」のことを「現代のフランドル派」と呼び、彼らが目指すべき芸術的目標としてルーベンスを掲げるのである。

Qui a posé le dernier degré ? C'est le grand maître flamand, c'est Rubens, c'est lui qui s'est élevé jusqu'à la cime. C'est donc lui qu'il faut suivre, c'est lui qu'il faut atteindre, c'est lui qu'il faut surpasser ! C'est sur sa pierre qu'il faut poser votre pierre, élever votre talent, couronner votre individualité !⁶⁸⁾

ヴィールツに独自なかかる芸術史的認識と、その中で「フランドルの偉大な巨匠」ルーベンスが担わされた旗艦的役割を鑑みると、ボードレーがブリュッセルの美術館にあったルーベンスへ浴びせた、例の四つの罵詈雑言が帯びる同時代的意味合いが判然としてくるであろう⁶⁹⁾。

まず、「ルーベンス、〈頹廢〉」とは何だろう。それは、ヴィールツが「頹廢」という表現で憂えた当時のベルギー美術界が置かれていた閉塞的状况に対するボードレーの皮肉であると同時に

に、彼らの間で高揚しつつあった愛国的な芸術復興運動の情熱に水を注す嘲笑ではなからうか。続いて、「ルーベンス、反宗教的」という言葉は、ベルギーの画家たちが共有する自由主義的な思想風土に対する揶揄として理解できよう⁷⁰⁾。ルーベンスの芸術の反宗教性を云々することは、政治上の保守勢力であったカトリック派と激しく対立する一方で、無神論とは常に一線を画したユゴーやヴィールツのような人道主義的な進歩主義者にとって、決して耳に心地よい言葉でなかったであろう。さらに、ルーベンスが反宗教的である場合、ベルギー絵画の伝統の中にこの画家を位置づける上でまた別の問題も生じかねない。というのも、国家としてのベルギーは、政治上リベラルな政教分離の原則に立ちながら、宗教上はカトリックの信仰においてプロテスタントのオランダから独立した歴史的経緯を持ち、さらにワロンとフラマンという民族的対立を超えた一つの国を形成するに至ったからである。そして最後の「ルーベンス、味気なし」や「ルーベンス、陳腐の泉」といった表現にいたっては、ヴィールツの芸術史観で見れば、ベルギーの誇る「フランドルの偉大な巨匠」に対してのみならず、人類史的な英知に対する冒涇とも解し得る我慢できない言葉である。ヴィールツにおけるルーベンスとは、人類の芸術的な営みを表象する巨大なピラミッドの頂点に位置する、人類史上最大の芸術家に他ならなかったからである。

これまでの議論から、『衣を剥がれたベルギー』に書かれた「ルーベンスは襦子をまとった下賤な男である」といった罵詈雑言が、当時のベルギー美術界におけるルーベンス観という同時代的文脈においては、この画家を崇めたヴィールツへの嘲笑であったと同時に、当時のフランドル・ルネサンス運動で指導的な役割を担った同国の芸術アカデミーや、この団体が代表する当時のベルギー美術界に対しても批判的効果を発揮する、ボードレールによる戯画であったことが理解されよう。であるならば、「下賤な男」という不名誉な称号を賜ったルーベンスとは、ボードレールとヴィールツの間にある芸術観の相違に根ざす政治的緊張関係の渦中で、一つの「指標」となり、ボードレールによる批判の餌食となった真に不運な芸術家であったとも考えることができよう。

ひとまずたどり着いたこの結論は、ルーベンスやヴィールツを嘲笑したボードレールの側からも併せて検証しておく必要があるだろう。そもそも、芸術や芸術的創造行為をめぐる、ボードレールとヴィールツとが対立する理由とは何であったろう。その理由の一端は、おそらく、彼ら双方における「進歩」という同時代の支配的潮流に対する態度の違いの中にあるように思われる⁷¹⁾。

ボードレールにおける「進歩」の拒絶

ベルギー画家ヴィールツが、その作品や芸術観、そしてその政治的な活動においても、このような同時代的「進歩」を歓迎する自由主義者に属することは、すでに見てきたこの画家に対するボードレールの評価からおおよそ窺い知ることができよう。ボードレールにとって、ヴィールツとは、彼が「ベルギー作家⁷²⁾」と呼ぶ「ユゴーの愚かさに似た愚かさ」を持ち、道徳的な主題を好んで「哲学的絵画」に仕立てる、人道主義的な進歩思想の信奉者であった。ゆえに、ヴィールツ

の描くキリスト像は、神聖さを表現した一枚の宗教画というより世俗的な道徳性を好んで称揚する「人道主義者の考えるキリスト」と言われるのである。翻って、ボードレールはと言えば、このような同時代的進歩観を毅然として拒み、それに対する嫌悪の気持ちをさえ抱く芸術家である。ボードレールのこうした反進歩の姿勢は、ブリュッセルから公証人アンセルへ宛てて書かれた書簡の中で、『衣を剥がれたベルギー』の「目的」としてはっきりと示されている。

— Vous pouvez, à la vérité, ajouter que *La Belgique déshabillée*, sous une forme badine, sera, en beaucoup de points, un livre passablement sérieux, et que le but de ce livre satyrique est la raillerie de tout ce qu'on appelle progrès, ce que j'appelle, moi : *le paganisme des imbéciles*, -- et la démonstration du gouvernement de Dieu. Est-ce clair ?⁷³⁾

『衣を剥がれたベルギー』で嘲笑されるヴィールツは、ボードレールの言うこの「馬鹿ども」の一人のうちに数えられるはずである。だが、ここで注意を要するのは、ボードレールが「進歩」をわざわざ「馬鹿者どもの異教（的態度）」と言い換えている点である。ボードレールが「進歩」を云々する時、それは科学技術上の進歩が物質的次元で実現する蒸気機関やガス灯といった事物を単純に指すわけではなく、進歩を盲目的に信じるという意味での「進歩主義」を指すからである。このことは、彼が同時代的な「進歩の観念」に対する懷疑と批判とを表明した、「1855年の万国博覧会、美術」« Exposition universelle — 1855 — beaux-arts »においてすでに述べられている。彼の考える進歩とは、人類の未来を明るく照らすどころか、逆に「暗闇」を投げかける「薄暗い標識燈 (fanal obscur)」に喩えられる、否定的な観念なのである。ボードレールが描く次のフランスの良きブルジョワ紳士の肖像は、彼が「馬鹿者ども」と呼ぶ人々のそれでもある。

Demandez à tout bon Français qui lit tous les jours son journal dans son estaminet, ce qu'il entend par progrès, il répondra que c'est la vapeur, l'électricité et l'éclairage au gaz, miracles inconnus aux Romains, et que ces découvertes témoignent pleinement de notre supériorité sur les anciens ; tant il s'est fait de ténérès dans ce malheureux cerveau et tant les choses d'ordre matériel et de l'ordre spirituel s'y sont si bizarrement confondues ! Le pauvre homme est tellement américanisé par ses philosophes zoocrates et industriels, qu'il a perdu la notion des différences qui caractérisent les phénomènes du monde physique et du monde moral, du naturel et du surnaturel⁷⁴⁾.

物質的進歩という「暗闇」によって「不幸な脳髓」を満たされたこのような人々は、彼らが日常的に接する進歩を具現するさまざまな事物において、過去に対する今日の優越を安易に認めるとともに、未来において実現されるさらなる進歩を無前提に認めていた同時代人の一般的な姿であろう。「馬鹿者どもの異教」とは、このような進歩に対する盲目的な信仰へのボードレールによる嘲笑の言葉なのである。ボードレールが投げかける以下の問い、「ならば、[……] 一体どこに明日に対する進歩の保証があるのか？」は、まさにこの盲目性を突いている。

Mais où est, je vous prie, la garantie du progrès pour le lendemain ? Car les disciples des philosophies de la vapeur et des allumettes chimiques l'entendent ainsi : le progrès ne leur apparaît que sous la forme d'une série indéfinie. Où est cette garantie ? Elle n'existe, dis-je, que dans votre crédulité et votre fatuité⁷³⁾.

進歩に対するこのような懐疑には、主題の性格上当然のこととして、ボードレール独特の文明論的な視座が含まれている。進歩というものはなるほど、「新たな享楽の数々」をもたらし、人類をより繊細にもするであろう。だが、それが無前提に与えられると「轻信」しあるいはそのことに「自惚れ」を抱くことになり、人類は怠惰を貪り墮落する。よって、進歩というものが結局は「人類にとって最も残酷な責苦 (sa plus cruelle torture)⁷⁴⁾」となり得るというのである。ボードレールは、このような悲観的な文明観から進歩を拒絶し、十九世紀の西欧でその産業発展ゆえにヨーロッパのアメリカ⁷⁵⁾と持て囃されたベルギーの戯画に着手したわけである。けれども、ベルギーの進歩思想に対するボードレールの嘲笑は、他の場合と比べて一段と激しくそして執拗であった。なぜなら、彼の目には、それがベルギー人独自の努力によって獲得されたものではなく、フランスから安易に輸入された流行思想の猿真似にしか見えなかったからである。

La Belgique est plus remplie que tout autre pays de gens qui croient que J. C. était *un grand homme*, que la *nature* n'enseigne rien que de bon, que la *morale universelle* a précédé les dogmes dans toutes les religions, que *l'homme peut tout*, même créer une langue et que la vapeur, le chemin de fer et l'éclairage au gaz prouvent l'éternel progrès de l'humanité.

Tous ces vieux rogatons d'une philosophie d'exportation sont avalés ici comme sublimes friandises. En somme, ce que la Belgique, toujours simiesque, imite avec le plus de bonheur et de *naturel*, c'est la sottise française⁷⁶⁾.

ところで、「1855年の万国博覧会、美術」というテキストがボードレールの進歩観を知る上で重要なのは、彼がその中で、進歩という理念のほんとうの意味を、個人の次元でのみならず芸術を生み出す想像力やそのような芸術を育む諸国民などさまざまな次元において説明しているからである。ボードレールとヴィールツの芸術観の違いに関心を寄せる者にとって、それらの中でも最も興味深いのは、芸術上の進歩の問題が論じられている次の一節ではなかろうか。

Dans l'ordre poétique et artistique, tout révélateur a rarement un précurseur. Toute floraison est spontané, individuelle. Signorelli était-il vraiment le générateur de Michel-Ange ? Est-ce que Pérugin contenait Raphaël ? L'artiste ne relève que de lui-même. Il ne promet aux siècles à venir que ses propres œuvres. Il ne cautionne que lui-même. Il meurt sans enfants. Il a été *son roi, son prêtre et son Dieu*⁷⁷⁾.

芸術家とはそもそも、その個性において際立った作品を創造し、そのことにおいて自らを差異化する職能である。よって、ここで想定された芸術上の進歩主義においては、人類や文明といったいわば一般的な水準の場合よりも一段と厳しく、流派のような集団を拒絶する態度が芸術家に求められることになる。ならば翻って、ヴィールツにおける芸術の進歩とは何であったろう。ヴィールツの芸術観の特色は、人類における芸術の発展が芸術家が有史以来、連面と一つひとつ各自の石を積み上げることで築かれる、巨大な歴史建造物のイメージでもって語られていたことだ。このような芸術上の進歩観は、ボードレールの考え方とはまったく相容れない。実際、ヴィールツの提唱する同時代のベルギーにおけるフランドル・ルネサンス運動では、芸術家の個人主義が「頽廢」の元凶であるとされ、「現代のフランドル派」という「流派」による共同的努力が要請されていたのではなかったろうか。だが、このような団体を好む性癖もまた、ボードレールが進歩主義にとともに批判する、ベルギーの国民性の一つなのである。

Pour que la loi du progrès existât, il faudrait que chacun voulût la créer ; c'est-à-dire quand tous les individus s'appliqueraient à progresser, alors, et seulement alors, l'humanité sera en progrès⁸⁰⁾.

La croyance au progrès est une doctrine de paresseux, une doctrine de *Belges*. C'est l'individu qui compte sur ses visions pour faire sa besogne.

Il ne peut y avoir de progrès (vrai, c'est-à-dire moral) que dans l'individu et par l'individu lui-même.

Mais le monde est fait de gens qui ne peuvent penser qu'en commun, en bandes. Ainsi les *Sociétés belges*.

Il y a aussi des gens qui ne peuvent s'amuser qu'en troupe. Le vrai héros s'amuse tout seul⁸¹⁾.

ボードレールの考える進歩とは、結局のところ「この〔進歩の〕法則を創ろうと欲すること」という優れて能動的な個々人の努力のうちにしか存在し得ないものなのである。すると、今ある進歩とそれに続く更なる進歩の到来を、とりわけベルギー人のように団体を成して盲目的に信じることは、個々人の怠惰が生み出す集団的な怠惰以外の何物でもないといふことになるだろう。進歩主義を「馬鹿者どもの異教」と呼ぶボードレール自身はさらに、「真の文明の理論」について「それはガスの中にも蒸気の中にも、こっくりテーブルの中にもない、それは、原罪 (péché originel) の痕跡の減少のうちにある⁸²⁾」という宗教的・精神的な水準にまで到達している。この地点に立つならば、「死刑廃止論者たち」であれ「靈魂廃止論者 (物質主義者)」であれ、すべてが進歩の連鎖を信じる「怠け者」に等しいとさえ言えるのである。

Observons que les abolisseurs de la peine de mort doivent être plus ou moins *intéressés* à l'abolir.

Souvent ce sont des guillotins. Cela peut se résumer ainsi : « Je veux pouvoir couper ta tête ; mais tu ne toucheras pas à la mienne. »

Les abolisseurs d'âme (*matérialistes*) sont nécessairement des abolisseurs d'enfer ; il y sont à coup sûr intéressés.

Tout au moins ce sont des gens qui ont peur de revivre, -- des paresseux⁸³⁾.

人道主義的な主題を巨大なタブローに好んで描くヴィールツ、時のフランドル・ルネサンス運動の指導者ヴィールツ、反教権主義の団体「自由思想」の活動家にして死刑廃止論者のヴィールツ。ボードレールとこのベルギー画家との関係は、まさに水と油のそれに等しい。だが、ブリュッセルでボードレールが対峙していたのはヴィールツだけではなかったことに注意しよう。書店経営者ラクロワやユゴーとその一派の「ユゴー党 (coterie Hugo)」, 政治家やジャーナリストたち、さらにさまざまな団体など、彼らは皆『衣を剥がれたベルギー』や、ベルギーから投函された書簡の中でボードレールの嘲笑的にされている。とはいえ、長期間ベルギーへ滞在していなかったら、ボードレールがおそらく発見（あるいは再発見⁸⁴⁾）し得なかったこの国独自の芸術がある。それは言うまでもなく、彼が「天才の様式 (Style de génie)⁸⁵⁾」と呼んで激賞するベルギーの教会堂、十七世紀のイエズス会士らが建設したバロック建築様式の教会堂のことである。

イエズス会士のバロック教会堂へ

ボードレールが称揚したこの種のバロック教会堂は、ピエール・シャルパントラが指摘するように、「光に満ちた建築、見る者の心を打ちまた微笑みかけるような彫刻、演劇の逆説とどんでん返しを愛好する芸術」というその建築的特色により、「月並みな中世的題材、灰色の色調やロマン主義的ゴシックの明暗効果」を体現する中世の建築、すなわち同時代のユゴーやヴィオレ＝デュックらが好んだゴシック建築とは明らかな対立を示している⁸⁶⁾。また、フィリップ・ミュレは、その浩瀚な十九世紀論の最終節でこの対立の問題に触れ、ボードレールにおけるバロック趣味の意味を、ユゴーに代表される同時的なパリのゴシック趣味を本能的に逃れた末に、彼がベルギーで発見する「最後の喜び (la dernier joie)」であると解釈する⁸⁷⁾。

ミュレによれば、ボードレールとは社会主義とオカルティズムが奇妙に並存した十九世紀という時代にあって、個人の理性的判断力によってこれらの潮流からの批判的距離を確保し得た例外的な存在である。そして、彼が峻拒したものの正体は十九世紀人による修復を経て蘇生した偽のゴシックと、この種の石積み建築物が体現する十九世紀的な集団性の観念とであるともいう⁸⁸⁾。このことは、ボードレールが、ベルギーの中でも自由主義勢力の中心地であったブリュッセルよりも、カトリック的な雰囲気色が濃く残る地方都市を好んだこととも無関係ではないように思われる⁸⁹⁾。「マリーヌでは、毎日が日曜の様子をしている」、「アントワープでは、息がつける、やっとな！」、そしてナミュールでは、「——ワロン地方の住民。／——ましな礼儀の心得⁹⁰⁾」と、彼は書いている。そして事実、ブリュッセルでは得られなかった安らぎと安堵を彼に与えたこれらの諸都市において、ボードレールはその「最後の喜び」となったバロック教会堂を数多く見出して

ルーベンス、ヴィールツ、そしてバロックへ

いるのである。

例えば、その敬虔な佇まいから「頭巾をかぶった、善き小さなベギン会修道女⁹¹⁾」と形容するマリーヌ（メヘレン）の町で、ボードレールが関心を持ったバロック教会堂の一つ、サン＝ピエール教会内部の様子は次のように描写されている。

Histoire de saint François Xavier peinte par deux frères, peintres et Jésuites, et représentée symboliquement sur la façade.

L'un des deux prépare ses tableaux en rouge.

[...]

L'église jésuite est résumée dans la Chaire. Le Globe du monde. Les quatre parties du monde.

Louis de Gonzague, Stanilas Kostka, François Xavier, saint François Régis⁹²⁾.

1773年のイエズス会廃止以前にはサン＝フランソワ＝グザビエ教会と呼ばれていたこの教会堂は、大きな窓と明るい採光といったバロック様式建築の特徴をよく備えた建物である。そのような建物の内部で、ボードレールがまず注目するのは、宗教的な雰囲気浸された教会堂の壁を飾る、「聖フランシスコ・ザビエルの物語」に基づいて描かれたタブローである。この種の作品は、同時代のベルギー人にはもはや知りようもない「装飾画」という「大芸術（かつてイエズス会教会堂の中に存在し得たもの）⁹³⁾」の名残をとどめるイエズス会士による作品である。我々は、ここで、ボードレールがこの絵の制作者である「画家でイエズス会士の二人の兄弟」に強い関心を示し、彼らについて語るその語り方に特に注意したい。彼はこの絵が属する芸術流派や芸術様式を云々する代わりに、それを描いたイエズス会士兄弟の個々の働きに思いを馳せているようだ。でなければ、「兄弟の一人は、赤でタブローの下塗りをする」といった製作者の仕事ぶりに対する観察は生まれ難かろう。かつて活躍したイエズス会宣教師の名を列挙するように、芸術作品を芸術家個人の働きに還元して理解するボードレールの評価の仕方は、彼が述べた芸術創造における「あらゆる開花は自発的であり、個人的である」という見解を具体的に裏づけるとともに、ネオ＝ゴシック建築の社会的集団性を好まないその美的趣味とも合致している。

さらに興味深いことは、ボードレールが、作り手の特定が不可能な教会内の家具調度や装飾彫刻などにおいても、これらを作った芸術家個々の制作ぶりの痕跡を認め賞讃していることである。「建築家のイエズス会士たち、画家のイエズス会士たち、彫刻家のイエズス会士たち、装飾彫刻家のイエズス会士たち⁹⁴⁾」——作品に名前を残さなかった彼らの働きは、例えば教会の説教壇に彫刻を刻んだ「巧みな鑿の一削り」として、確かに把握されているように思われる。

Chaires extraordinaires, rococo, confessionnaux dramatiques. En général, un style de sculpture domestique, et dans les chaires un style joujou.

Les chaires sont un monde d'emblèmes, un tohu-bohu pompeux de symboles religieux, sculpté par un habile ciseau de Malines ou de Louvain.

Des palmiers, des bœufs, des aigles, des griffons ; le Pêché, la Mort, des anges joufflus, les instruments de la passion, Adam et Ève, le Crucifix, des feuillages, des rochers, des rideaux, etc..., etc...⁹⁵⁾

ここで「表徴物 (emblèmes)の一世界」と呼ばれる「説教壇」は、個々のイエズス会士たちが作り出した多様な形象の事物の無秩序な寄せ集めであるという意味で、「宗教的象徴の華麗なる混沌」に等しい。「説教壇」が要約するイエズス会教会堂とは、このように形式上の統一感に乏しい建築であり、その建築様式に関しても「混合様式」という言葉でしか定義し得い建物である。実際のところ、「イエズス会様式を定義すべく努めること⁹⁶⁾」と書いたボードレール自身にとっても、この建築様式を明確に定義することは、容易な業ではなかったはずである。その証拠に、彼が案出したこの様式の呼称は、「ベルギーにおけるルネサンス」、「過渡期」、「イエズス会様式」、「十七世紀の諸様式」などさまざまであって、中には「ルーベンス様式⁹⁷⁾」というもののまである。だが、確かなことは、かつてイエズス会士たちがベルギー地域へ導入したこの建築様式が、個々の芸術家の作り出した多様な形式を無秩序なままに包摂し得る、柔軟性を持った一つの器であったということだ。この点において、ボードレールが賞讃したベルギーのバロック教会には、それ以前と以降の諸様式建築には見られない、一種の自由さがあったものと考えられよう。

*

では、何ゆえにかくも十七世紀でありイエズス会士であったのだろう。こうした問いを発したくなるのは、『衣を剥がれたベルギー』の著者が、同じイエズス会士もしくはその末裔とも言える同時代ベルギーのカトリック聖職者に対してはさしたる共感を示していないからである。それどころか、ボードレールは彼らに対し、しばしば批判の言葉をも書き残している。

Le parti clérical et le parti révolutionnaire.

Tous les deux ont des torts réciproques⁹⁸⁾.

Du reste, *L'Enterrement* (par Rops) [...] démontre la grossièreté du clergé belge. Ce clergé est grossier parce qu'il est belge, et non pas parce qu'il est romain⁹⁹⁾.

よく知られているように、イエズス会とは布教や教育活動に精を出す通常の修道会であったと同時に、高度な軍事的規律によって統括されたローマ教皇直属の軍隊としての性格を併せ持つ反動の側の組織である。このようなイエズス会の属性は当然ながら、後のベルギー、すなわち十七世紀には低地南部地方という名で呼ばれたスペイン王国領の北の辺境にあって、布教やバロック教会堂の建設に従事したイエズス会士らのものでもあった。その創立当初より、旧教側からの対抗宗教改革の一翼を担ったイエズス会は、当時のこの地域では北方のプロテスタント国オランダと対峙しつつ、国内では教皇至上権を擁護する立場から、カトリック改革派の一派であるジャンセニストに激しい攻撃を加えたのであった。それゆえ、『赤裸の心』 *Mon cœur mis à nu* の中で、

幼い頃は「教皇に」、しかも「軍人の教皇になりたいと思った¹⁰⁰⁾」と告白するボードレールが、彼らにただならぬ「共感¹⁰¹⁾」を抱いたのはごく自然なことであろう。ボードレールはさらに、同じ書物の中に、偉大な人間の種類を数えて次のように書いている。

Il n'y a de grand homme parmi les hommes que le poète, le prêtre et le soldat,
l'homme qui chante, l'homme qui bénit, l'homme qui sacrifie et se sacrifie.
Le reste est fait pour le fouet¹⁰²⁾.

十七世紀のイエズス会士たちは、「詩人」（すなわち、芸術家）、「司祭」、「軍人」というこれらの「偉大な人間」の属性すべてを同時的に備えていたのである。ボードレールが彼らに共感を覚えたのはおそらく確かであろう。だが、この感情はもう一つ別の次元、具体的にはボードレールが自己の同類とみなすダンディの次元における彼の共感としても、把握できるのではないだろうか。なるほど、「軍人 (soldat) 」は、その独特な華麗さにおいて、画家にしてダンディでもあった現代生活の画家、ギースが好んだ主題であったし、1862年に不幸な落馬事故がもとでこの世を去った軍人ポール・ド・モレーヌに対しては、ボードレール自身が「文学の次元において、伊達者 (raffinés) およびダンディの階級に属していた¹⁰³⁾」と書きその早すぎる死を悼んだ。ボードレールはさらに、ダンディズムそのものをその「精神主義やストイシズム」の側面から「宗教の一種」とみなし、「最も厳格な修道院の規律」に喩えることさえあった。だが、ここで特に問題にしたのは、彼が十七世紀のイエズス会士らのうちに認めていたであろう、歴史的宿命とも呼び得る当時の時代的な状況のことである。1859年に書かれた「現代生活の画家」« Le Peintre de la vie moderne » の中の一章「ダンディ」で、ボードレールがこの地上にダンディズムが現れる際の状況について述べている一節を読んでみよう。

Le dandysme apparaît surtout aux époques transitoires où la démocratie n'est pas encore toute-puissante, où l'aristocratie n'est que partiellement chancelante et avilie. Dans le trouble de ces époques quelques hommes déclassés, dégoûtés, désœuvrés, mais tous riches de force native, peuvent concevoir le projet de fonder une espèce nouvelle d'aristocratie, d'autant plus difficile à rompre qu'elle sera basée sur les facultés les plus précieuses, les plus indestructibles, et sur les dons célestes que le travail et l'argent ne peuvent conférer. Le dandysme est le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences; et le type du dandy retrouvé par le voyageur dans l'Amérique du Nord n'infirmé en aucune façon cette idée : car rien n'empêche de supposer que les tribus que nous nommons *sauvages* soient les débris de grandes civilisations disparues. Le dandysme est un soleil couchant ; comme l'astre qui décline, il est superbe, sans chaleur et plein de mélancolie¹⁰⁴⁾.

ボードレール自身、十七世紀という時代をここで言われている「過渡の諸時代」の一時期とみなしていたであろうことは、彼がイエズス会教会堂の様式を定義する際に用いた「過渡期

(Transition)¹⁰⁵⁾」という言葉で表されている。さらに、彼はブリュッセルで見たある教会堂の印象について「スペイン風の、恐ろしい色彩、恐ろしい様式」と書き、宗教都市マリーヌでは「スペインの古い残り香 (Un vieux relent)¹⁰⁶⁾」を感じ取っている。これらのことから、件のイエズス会士らが「英雄」として現れた歴史上の空間が十七世紀のスペインであることがほぼわかってくる。十七世紀史を専門とするある歴史家によれば、この時代のスペインには、旧教世界とヨーロッパの盟主を自認し、無敵艦隊を擁して「太陽の没しない国」と呼ばれていた前世紀の頃の面影はもはや見られなかった。わけでも、ハプスブルク家最後のスペイン王となるカルロス二世（在位1665年から1700年）の時代には、度重なる戦争の影響が禍し、経済、政治、文化のすべてにおいて衰退期を迎えていたというのである¹⁰⁷⁾。これをボードレールの言う「頹廢 (décadences)¹⁰⁸⁾」の時期と捉えるならば、イエズス会会員の中に数多くいた貴族の子弟たちが置かれていた「過渡期」の状況は、まさにダンディが地上に現れる際の条件に合致する。「民主制」への移行に関して言えば、近代市民革命の源泉の一つとされるフランスの『百科全書』*L'Encyclopédie*の第一巻刊行は、カルロス二世の死から数えてちょうど半世紀後のことである。ゆえに、かつての「太陽の没しない国」スペインの北の辺境にあって、その凋落期の真っ只中で「一個の落日 (un soleil couchant)」を体現したのが、十七世紀のイエズス会士であり彼らの芸術なのである。なお、上の引用文の終わり近くに書かれた、北米を訪れて「ダンディの典型」を見出す「旅人」が、『アタラ』*Atala*の著者シャトーブリアンその人であることは、注釈者たちの解説を必要とするまでもなく明らかであろう。このカトリシズムの擁護者が北米において未だ文明化されていなかったナチェズ族と出会い彼らの中に自らの同族の姿を発見したように、ボードレールは産業主義ゆえにヨーロッパのアメリカと呼ばれた十九世紀のベルギーにおいて、かつてこの地で活躍したイエズス会士とめぐり会い、彼らの中にダンディの形象を見出したのである¹⁰⁹⁾。

共和主義者らが好むネオ＝ゴシック様式を逃れ、十七世紀のバロック様式を賞讃するボードレールの「最後の喜び」は、このように予想外な豊かさと奥深さを秘めていた。けれども、彼が抱いたこの喜びの真髄は、十七世紀のイエズス会士たちがベルギーに建設した彼らの「作品」、バロック教会堂との関連から、より積極的に理解すべきであろう。そうでなければ、我々は、ボードレールが芸術的進歩に寄せて述べた、「芸術家は来るべき諸世紀に対して、己の作品をしか約束しない¹¹⁰⁾」という彼の考えを尊重しないことにもなる。

ベルギーの各地に点在するバロックの教会堂が、様式の点からすれば全体的な統一感に欠ける一種の「混合様式」というべき相貌を持っていたことはすでに述べた。イエズス会教会堂のこのような特徴は、おそらく教会堂建設のために建築家や画家や家具職人となって働いた、イエズス会士たちの出身地や、彼らが伝道へと赴いた地域の多様さに由来するものであろう。実際、イエズス会士らの出身地は、イベリア半島のスペインとポルトガルと両国の海外植民地があった南米やインドやアジアの諸地域、イタリア半島の諸共和国やシチリア島、さらにはドイツからフランドルを経てフランスへ至るヨーロッパ北西部と実にさまざまであった¹¹¹⁾。また、彼らが布教のために赴いた地域の図版は、当時のカトリック勢力圏よりも理屈上はつねに一歩外側へはみ出してはなくてはならない。ボードレールが教会堂の説教壇に見出した「混沌 (tohu-bohu)」とは、彼

らが各々の美的好奇心に従って、世界の果てから持ち帰った珍奇な事物の集積のことである。そして、このような集積を創り出したイエズス会士自身もまた、ボードレールが現代生活の画家ギースにおいて見出す「世界人 (Homme du monde)」にも劣らぬ、コスモポリットであったのではなかろうか。大いに旅行を好み、「専門家 (spécialiste)」という言葉上のニュアンスから「芸術家 (artiste)」という呼称を嫌っていたギースについて、次のような記述がある。

Il [= M. Guys] s'intéresse au monde entier ; il veut savoir, comprendre, apprécier tout ce qui se passe à la surface de notre sphéroïde. L'artiste vit très peu, ou même pas du tout, dans le monde moral et politique. [...]

Ainsi, pour entrer dans la compréhension de M. G., prenez note tout de suite de ceci : c'est que la curiosité peut être considérée comme le point de départ de son génie¹¹²⁾.

イエズス会士たちが創造した、キャピネ・ドゥ・キュリオジテにも等しいこのような世界を内包する彼らの教会堂には、さらにもう一つ別の「世界的性格」があった。なるほど、この建築様式の起源はイエズス会の後援国であったかつてのスペインにある。だが、それは十五世紀以降のカトリック世界の拡張に伴い、ヨーロッパ各地はもちろん南アメリカの奥地や極東アジアの突端にまで広まった一種の国際的建築様式であった。もちろん、今日の我々から見ると、イエズス会士らによる珍品収集には略奪とも呼び得る側面があったことは事実である。そして、コロニアル様式とも呼ばれる世界各地に建設されたスペイン風の建築とは、時として布教活動の名の下に行なわれたヨーロッパ人による侵略行為の証人でもある。だが、そのことによって、バロック教会がボードレールのうちに喚起した感動の意味が薄まるわけではない。『火箭』*Fusées* の一行を借りて言えば、ボードレールにとって、「スペインは宗教の中に恋愛の自然な凶暴さを移し入れる¹¹³⁾」熱狂的なカトリックの国なのである。それは、彼の美意識の世界図では、「女というものはなく、恋愛というものもない¹¹⁴⁾」不信心と産業の国ベルギーとはほぼ対蹠的な位置を占めている。

*

では、イエズス会士らが建設したベルギーのバロック教会とは、どのようなものであったろう。ボードレールが、『衣を剥がれたベルギー』の中で名前を挙げて具体的に言及するイエズス会の教会堂は十棟を優に超える。ここでは、彼が「イエズス会士たちの傑作中の傑作¹¹⁵⁾」と呼んで賞讃し、特別な思い入れのあったナミュールのサン＝ルー教会堂の問題を中心に上げてみたい。

ボードレールは、ベルギー滞在中に、この谷間の町を少なくとも三度訪れている (1864年5月、同年12月、1866年3月)。彼がこのように何度もナミュールへ赴いた直接の理由は、この町に住んでいた友人の画家ロップスに会うためであり、詩人はそこでこの画家や「ラテン語の知識がありフランス語でおしゃべりできる唯一のベルギー人¹¹⁶⁾」と言われたその義父によって温かく迎えられる。だが、このことに加えて、サン＝ルー教会堂を含むナミュールのイエズス会の諸教会や、これらの建築物が醸し出す町全体の十七世紀的な雰囲気、ボードレールを魅了したこともおそらく確かである¹¹⁷⁾。では、問題のサン＝ルー教会堂とはどのような建物であったのだろうか。

Saint-Loup. Merveille sinistre et galante. *Saint-Loup* diffère de tout ce que j'ai vu des Jésuites. L'intérieur d'un catafalque brodé de noir, de rose, et d'argent. Confessionnaux, tous d'un style varié, fin, subtil, baroque, une *antiquité nouvelle*. L'église du *Béguinage* à Bruxelles est une communiantie. *Saint-Loup* est un terrible et délicieux catafalque.

Majesté générale de toutes ces églises jésuitiques, inondations de lumière, à grandes fenêtres, boudoirs de la Religion, que repousse Victor Joly qui prétend ne pouvoir prier que sous des arceaux gothiques, *homme qui prie fort peu*¹¹⁸⁾.

『衣を剥がれたベルギー』の中で、この一節は、ルーベンスの戯画が書かれた諸断章とともに、研究者らの特別な注意を引いてきた。その理由は、この教会堂がボードレールのお気に入りの建築物であったのみならず、ここに描かれる教会内部の場景と『悪の華』で描かれた詩的世界との間にさまざまな類似点が指摘できるからである。実際、サン＝ルー教会堂の内部でボードレールの目を捉えた「黒」、「薔薇色」、「銀」といった色彩や、「遺体安置壇」や「〈宗教〉の閨房」などの語彙から、『悪の華』の詩篇の詩句を具体的に想起することはさして難しくない¹¹⁹⁾。加えて、ベルギー滞在中に詩人が辿った、数々の不運な出来事から『衣を剥がれたベルギー』による「復讐」を経て、最後はサン＝ルー教会の敷石の上での卒倒へと至る道順は、『悪の華』における、憂鬱と理想の間を行き来し、後悔や反逆の末に「死」へとたどり着く道程に確かに良く似ている。アンドレ・ギュイヨーは、このサン＝ルー教会のことを、ベルギーとベルギー人に対する罵倒を忘れ、この国で束の間の観光旅行を楽しんだボードレールが、その「美学の極点において」再び見出した「根源的な否定性 (négativité originelle)¹²⁰⁾」であるとも言っている。

とはいえ、バロック教会堂と『悪の華』との接近を図るにしても、ボードレールが「今までに見たどのイエズス会の作品とも違う」というサン＝ルー教会堂の独自性を、他のイエズス会教会堂の一般的な特徴と対比しながらひとまず鮮明にしておこう。その際に最大の手がかりとなる上の一文を読むと、サン＝ルー教会堂の直接的な補語である「遺体安置所 (catafalque)」という語と、「これらすべてのイエズス会教会」と同格的に置かれる「〈宗教〉の閨房 (boudoirs de la Religion)」という表現には、ともに空間的な場所概念に関わるとはいえ、明らかな位相的相違がある。

サン＝ルー教会ももちろんバロック教会堂の一つであるから、例えば上の引用で触れられるブリュッセルのベギン修道女教会に見られる「宗教的な婀娜っぽさ (Coquetterie religieuse)¹²¹⁾」を備えた「〈宗教〉の閨房」であることに変わりはない。そして、光とこの種の官能性が横溢するイエズス会教会の祈りの空間は、その宗教的な「威厳 (dignité)」ゆえに、モノトーンな「ゴシック教会の穹窿」を好み「祈ることの少ない男」と揶揄されるヴィクトール・ジョリのごとき不信心者の共和主義者から拒否されるという¹²²⁾。一方、サン＝ルー教会堂のみを説明した「遺体安置壇 (catafalque)」とは、教会での葬儀などの際に棺を載せる場所であるため、「閨房」という言葉が帯びる艶やかさはそこに含み得ない。そこに濃厚に漂うのは死 (mort) の峻厳さであろう。ボードレールはこの峻厳さを、「一個の新たな古代美術 (une antiquité nouvelle)¹²³⁾」という表現でもっ

て説明しているのではなからうか。さらに、「遺体安置壇」という語は、別の「断頭台・斬首刑 (échafaud)」という語と同語源の語を持つことから、死刑が執行される残虐な死の空間性をも併せ持つと考えられよう。サン＝ルー教会堂とは、死に類する独自の絶対的峻厳さと、バロック教会堂に広く共通する宗教的官能性とを同時に備えるがゆえに、「不気味で粹な驚嘆すべきもの」なのであろう。

*

ところで、先に『衣を剥がれたベルギー』から引いた一節では、サン＝ルー教会の独特な厳しさは、「聖体拝領する一人の娘」と呼ばれる「ブリュッセルのベギン修道女会教会」との対比に基づいて示されていた。ボードレールは別の場所で後者の教会堂についてこう書いている。

L'église du Béguinage. Délicieuse impression de blancheur. Les églises jésuitiques, très aérées, très éclairées.

Celle-là a toute la beauté neigeuse d'une jeune communiant¹²⁵⁾.

よく知られるように、初聖体を拝領する際には、子供は純白の衣装を身にまとして教会での儀式に臨む。ここでは、ベギン修道女会教会を特徴づけるこの象徴的な衣装の「雪のような美しさ」が、黒と薔薇色と銀という古代的だが極めて派手なサン＝ルー教会堂内部の色彩と明確なコントラストを見せている。「聖体を拝領する女」とはさらに、ボードレールにおける「敬神 (dévotion)¹²⁵⁾」への意志を抱いた人のイメージでもある。

シャルル・モーロンは、ボードレールによるイエズス会教会堂の記述に見られる教会のイメージに関し、そこで強調されるのは「これらの教会堂＝閨房の女性的な洗練された優美さ¹²⁶⁾」であると述べている。なるほど、サン＝ルー教会堂に特徴的な「黒」や「薔薇色」という色彩上の結合にしても、マネがパリへやって来たスペインの舞姫を描いた有名な女性像の一つ、*Lola de Valence* 《ローラ・ド・ヴァランス》の中にも見出すことができる¹²⁷⁾。こうしたイエズス会教会堂の女性的性格を説明するために、例えばモーロンに倣って、教会について書かれた『火箭』の次の有名な一節を参照することも可能であろう。

De la féminité de l'Église, comme raison de son omnipuissance.

De la couleur violette (amour contenu, mystérieux, voilé, couleur de chanoinesse)¹²⁸⁾.

ただし、ここで注意を要することが一つある。それは、大文字で強調された「〈教会〉」とは厳密に言えば建物としての教会堂ではなく、「組織としてのカトリック教会¹²⁹⁾」のことに他ならないという点である。したがって、ボードレールが「〈宗教〉の閨房」という言葉で説明するイエズス会教会堂において特徴的な「粹な (galante)」性格について云々するとき、我々はその根拠を教会という宗教施設の相貌にではなく、一種の「恋愛」にも譬えられるその敬虔で濃密な宗教的精神性に求めるのがより自然であろう。さらに、ボードレールが彼の作品の中で好んで取り上げる女

性の属性に注意すると、引用にある「女子修道惨事会員」であれ、ベルギーのベキン修道女会の会員であれ、『悪の華』の娼婦や老婆、あるいはモーロンが言及する『パリの憂愁』*Spleen de Paris* 中の孤独な寡婦であれ、これらの女性たちはいずれも、修道女、売春婦、老人、未亡人、さらには初聖体を拝領する少女に至るまで、一般的な女性 (femme) の範疇には収まり切らない一種の「異形性」を帯びているとも考えられよう。そもそも、ボードレールにとって、「女は自然的 (naturelle) である、すなわち厭うべきもの (abominable) である」ことから、「つねに卑俗 (vulgaire) であり」、「〈ダンディ〉の反対物 (le contraire du Dandy)¹³⁰⁾」と呼ばれる存在であるため、宗教施設としての教会建物が体现する宗教的精神性とは本質的に相容れないようにも思われるのだ。このことは、『赤裸の心』の次の一文からも説明できる。

J'ai toujours été étonné qu'on laissât les femmes entrer dans les églises. Quelle conversation peuvent-elles tenir avec Dieu ?¹³¹⁾

このように、教会内での神と女性との交流が本来的に困難であるとする、宗教組織であるカトリック教会の全能性を根拠づける「女性的性格」とは一体いかなるものであろう。それはむしろ、生身の女性の美しさ云々であるよりも、例えば演劇的に表現された女性性により近いように思われる。本章冒頭でのシャルパントラの指摘を繰り返すまでもなく、ボードレールが魅せられたイエズス会の教会堂とは、バロック芸術の空間に顕著な優れて演劇的な空間を内包する建築である。また、さらに付け加えると、ボードレールが好んだ劇文学とは、女優が女性の役を演じる近代のリアリスムの芝居ではなく、女性が男性によって演じられたかつてのバロック的演劇である。

Cependant, je ne nie pas absolument la valeur de la littérature dramatique. Seulement, je voudrais que les comédiens fussent montés sur des patins très hauts, portassent des masques plus expressifs que le visage humain, et parlassent à travers des porte-voix ; enfin que les rôles de femmes fussent joués par des hommes¹³²⁾.

では、劇場にも等しいさまざまな道具立てを備えたバロックの教会堂において、教会の権威を体现する男性とは誰か。それはとりもなおさず、カトリックの司祭 (prêtre) である。すでに触れたように、ボードレールにとって、「祝福する人」である司祭とは、軍人や詩人とともに「尊敬に値する三つの存在¹³³⁾」のうちの一つに数えられていた。だが、彼が考える司祭の偉大さの本質は、それが神に祈り人を祝福する一般的な宗教的奉仕の中にはない。司祭の本領とはむしろ、ボードレールが『火箭』のある一節で述べるように、教会という超自然的な考えを厳かな調子で人々に易々と信じ込ませる、そのような演技的な感化能力というべきものなのである。すでに『火箭』から引いた教会の「女性的性格」について書かれた断章のすぐ後には、「司祭」に関する次の文章が続けて読まれる。

Le prêtre est immense parce qu'il fait croire à une foule de choses étonnantes.

Que l'Église veuille tout faire et tout être, c'est une loi de l'esprit humaine.

Les peuples adorent l'autorité.

Les prêtres sont les serviteurs et les sectaires de l'imagination.

Le trône et l'autel, maxime révolutionnaire¹³¹¹.

ここでボードレールが述べているように、司教の偉大さが「民衆 (foule) に数々の驚くべき事柄を信じさせる」その特別な能力に由来し、それがしかも彼が仕え信奉する「想像力 (imagination)」という個人の力によって達成されるならば、諸国民が崇める「権威 (autorité)」の獲得に際しては、教団としての「〈教会〉」はもはや神の存在さえ必要としないことになる。事実、ボードレールが神についてそのように考えていたことは、やはり『火箭』に書かれた次の言葉から知ることができる——「たとえ神が存在しないとしても、〈宗教〉はやはり〈神聖〉かつ〈神々しい〉ものである」, 「神は、君臨するために、実存することさえ必要とせぬ唯一の存在である¹³⁵¹」ゆえに、想像力を働かせて教会組織の宗教性を創出する司祭の偉大さは、少年時代のボードレールが「軍人法王」とともに憧れていた「俳優¹³⁶¹」において、優れた演技によって示される偉大さと同種の偉大さである。同時代の俳優ルーヴィエールについて、ボードレールは次のように書いている。

Rouvière n'était pas toujours maître de lui : maintenant c'est un artiste plein de certitude. Ce qui caractérise plus particulièrement son talent, c'est une solennité subjuguante. Une grandeur poétique l'enveloppe. Sitôt qu'il est entré en scène, l'œil du spectateur s'attache à lui et ne veut plus le quitter. Sa diction mordante, accentuée, poussée par une emphase nécessaire ou brisée par une trivialité inévitable, enchaîne irrésistiblement l'attention¹³⁷¹.

ボードレールがイエズス会教会の最高傑作と呼んだナミュールのサン＝ルー教会は、このように、想像力に富む司祭のごとく、そして「人を屈服せずにはおかない厳かさ」とともに、「一個の詩的な偉大さ」の化身であるとも言える一流の俳優のごとく、教会組織の権威を十全に表す宗教的建築物であったのではないか。つまり、この教会堂は、一個の劇場にも等しい変化に富んだ舞台装置を背景に、かつてのカトリック教会の権威を体現する偉大な司祭の「厳かさ」でもってボードレールの前にあったと言えるだろう。けれども、彼がこの建物の特徴を説明する際に用いる「遺体安置壇」という言葉についてはどのように理解したら良いのであろう。

*

「遺体安置壇 (catafalque)」とは、すでに触れたように、文字通り教会での葬儀などの折に遺体を収めた棺を安置する場所であり、死の観念と密接に関わるとともに「断頭台・斬首刑 (échafaud)」という別の言葉と共通の語源を持つ言葉である。ボードレールが、言葉上のこうしたニュアンスを意識していたかどうかは明らかではない。しかし、「断頭台 (échafaud)」という語が、『悪の華』において比較的好んで使われていることは確かである。一例を挙げるなら、この

詩集の巻頭詩「読者に」« Au lecteur »の終末部において、「我々の悪徳を取り集めた小動物園において」、他の動物よりも「さらに醜く、さらに邪で、さらに不浄な一匹の者」と言われる、「〈倦怠〉(Ennui)」という名の「怪物」が夢に見ていたのが、この「断頭台」である。

C'est l'Ennui ! — l'œil chargé d'un pleur involontaire,
Il rêve d'échafauds en fumant son houka.
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
— Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère !¹³⁸⁾

大革命期、とりわけ革命末期の恐怖政治時代のフランス各地で、時の革命政府が行ったギロチンによる公開処刑が、その暴力性のために人々を震え上がらせたと同時に、彼らの好奇心を痛く刺激する見世物（スペクタクル）としての側面をも併せ持っていたことは、歴史上すでに周知の事実である¹³⁹⁾。ただし、民衆の恐怖の的であった「断頭台」であっても、「魔王〈トリスメギスト〉」によってその「意志という貴重な金属¹⁴⁰⁾」を消失した「この繊細な怪物」においては、たいした感興も呼び起こしはしない。ここで、「水煙管をくゆらせながら」、自らの毒ともいえる「〈倦怠〉」に咽ぶこの「怪物」の姿は興味深いことに、『火箭』の中に描かれた晩年の詩人の自画像の一つと実に良く似ている。この年老いた孤独なダンディがくゆらせるのは「水煙管」ではなく「葉巻」である。だが、彼が示す他人に対する著しい無関心には、死刑という残酷な見世物にも心を動かされないあの「繊細な怪物」がもっていた倦怠感と共通するものがある。

Perdu dans ce vilain monde, coudoyé par les foules, je suis comme un homme lassé dont l'œil ne voit en arrière, dans les années profondes, que désabusement et amertume, et devant lui qu'un orage où rien de neuf n'est contenu, ni enseignement, ni douleur. Le soir où cet homme a volé à la destinée quelques heures de plaisir, bercé dans sa digestion, oublieux - autant que possible - du passé, content du présent et résigné à l'avenir, enivré de son sang-froid et de son dandysme, fier de n'être pas aussi bas que ceux qui passent, il se dit en contemplant la fumée de son cigare : Que m'importe où vont ces consciences ?¹⁴¹⁾

なお「断頭台」に関しては、恐怖政治時代のフランスの他にも、ベルギーのイエズス会教会堂に名残をとどめるスペインとの関連から、峻烈な糾問と残酷な処刑で知られたカトリックの宗教裁判を想起することも可能である¹⁴²⁾。ボードレールとスペインの宗教裁判との接点を探ると、彼が翻訳したポーの短編の一つ「陥窄と振子」« Le puits et le pendule »は、スペインの都市トレドを舞台にした異端審問の物語である。だが、たとえ場所や時代が違っていても、宗教裁判における処刑も一種の残酷な見世物であったと考えれば、結局のところフランスにおける公開処刑と変わらないとも言える。よって、宗教裁判で使われた「断頭台」も、倦怠感に囚われたダンディを楽しませる保証はない。ボードレール自身、「運命から快樂の数時間を盗み得た晩には、[……] 過去は——できる限

り——忘れ、現在に満足し、未来には諦めて身をゆだねる」と言う以上、大革命であれ宗教裁判であれ、こうした過去の出来事がさほど彼を悦ばせるとは考え難いのである。

同様の理屈に従うなら、サン＝ルー教会堂を定義する「遺体安置壇」という表現の意味は、可能な限り現代や未来の相から理解し、解釈すべきであろう。「黒の糸、薔薇色の糸、銀の糸で刺繍された、遺体安置壇の内面」と形容されるこの教会堂の内部は、まさしく自分自身の亡骸の入った棺を安置する特別な場所として、ボードレールによって夢見られたものではなかったろうか。この考えは、1866年3月15日にプーレ＝マラシと連れ立ってナミュールを訪れた折、ボードレールがまさにこの「遺体安置壇」の敷石の上で卒倒し言語能力を喪失する事実との関連において、比較的容易に受け入れられる。現実の事件そのものは偶発的な事故である。批評家たちはこの事故によってボードレールが詩人としての死を迎えたことを考慮し、「ボードレールの最期」という伝記的事実を超えて象徴的意味合いをそこに見出している¹⁴³⁾。だが、我々はむしろ素朴に、ボードレールがサン＝ルー教会を彼自身の「遺体安置壇」に選んだその理由から、この建物の意味を問うてみようと思う。そこにはおそらく、ボードレールによる二つの選択があった。

我々がまず指摘したいのは、ボードレールの芸術的嗜好に基づくほぼ純粋に美学的な選択である。すでに見てきたように、サン＝ルー教会堂は、その宗教的な官能性と荘厳な佇まいによって彼を魅了する、一個の劇場としての空間性を備えていた。さらに付け加えるなら、この劇的な空間には、1862年頃に書かれたと推定される『悪の華』の序文章稿の一つでボードレールが述べた、詩のテキストの特性が良く備わっている。イエズス会士らが建てたバロック教会堂は、上昇と下降といったダイナミックな運動性を体現する建築であり、その内部は「表徴物の一世界」と言われる「説教壇」を中心に、宣教師らが世界の端々から持ち帰った珍奇としか形容し得ない雑多な品々で溢れていた。これに対し、ボードレールにおける「詩の文章」や「詩」とは、以下に説明される通り、矛盾を内包し他の芸術とも柔軟に結びつく、言語空間である。

que la phrase poétique peut imiter (et par là elle touche à l'art musical et à la science mathématique) la ligne horizontale, la ligne droite ascendante, la ligne droite descendante ; qu'elle peut monter à pic vers le ciel, sans essoufflement, ou descendre perpendiculairement vers l'enfer avec la vélocité de toute pesanteur ; qu'elle peut suivre la spirale, décrire la parabole, ou le zigzag figurant une série d'angles superposés ;

que la poésie se rattache aux arts de la peinture, de la cuisine et du cosmétique par la possibilité d'exprimer toute sensation de suavité ou d'amertume, de béatitude ou d'horreur par l'accouplement de tel substantif avec tel adjectif, analogue ou contraire ; ¹⁴⁴⁾

では、もう一つの選択とは何だろう。この選択は、最初の美学的選択にも深く関わるが、単に芸術上の問題だけでは処理できない一種の政治性を持っている。ここで言う政治性とは、すでに何度か触れた、ボードレールと同時代の進歩派、ヴィールツやユゴーとの間に存在した緊張を孕む政治的力学のことである。さて、彼ら自由派の共和主義者たちが好んだ建築は、パリのノート

ルダム寺院に代表されるゴシック様式の教会である。ボードレールはこのことを、サン＝ルー教会堂について書いた一節の中で、ナポレオン三世の帝都パリを逃れブリュッセルでは『サンチョ』紙 *Le Sancho* という風刺新聞を発行したフランス人、ジョリの礼拝の様子を紹介し仄めかしていた。ところで、もう一つ注意すべき点は、ゴシックの石積みの建築が体現した集団性の観念が、人類の進歩に寄与し国家に貢献した死者たちを讃えて霊廟に祭る、大革命以来の「死者崇拜」のイデオロギーとも密接に関わっていることである。ヴィールツがルーベンスをその頂上に置いた人類史的な芸術のピラミッドはその典型であろう。だが、ここで問題とすべきは、パリのパンテオンである¹⁴⁵⁾。我々が今日パンテオンと呼ぶ建物は、元はキリスト教の聖人や聖遺物を祀ったサント＝ジュヌヴィエーヴ教会であった。それは、1791年に急死したミラボーの葬儀の折に国家の英雄を祀る「万神殿」に作り変えられ、以来十九世紀を通じ国家的な共和主義の「教会」となる。

ボードレールはいえ、国民議会はおろかアカデミーにさえ席を占めることがなかったゆえに、彼の遺体が後にパンテオン入りする可能性などもとより皆無であった。その上、ユゴーに憧れた少年時代はともかく、二月革命の熱狂の中で『サリュ・ピュブリック』紙 *Le Salut public* の創刊に携わった1848年当時でさえ、彼自身そんなことを望みもしていなかったであろう¹⁴⁶⁾。彼が自らの「遺体安置壇」として選んだサン＝ルー教会堂とは、共和主義の生みの親とも言えるヴォルテールさえ地上にまだ存在しない十七世紀の前半に、後にベルギーと呼ばれるスペイン領の北の辺境にあって対抗宗教改革を担ったイエズス会が建てたカトリックの教会堂である。彼は、この建物がある町の印象を、「ナミュールでは、すべての記念建造物が、ルイ十四世の時代か、遅くともせいぜいルイ十五世の時代のものである¹⁴⁷⁾」と記している。ボードレールが気に入ったこの十七世紀の雰囲気とは、十八世紀の終わりにパンテオンへ作り変えられる以前の、ルイ十五世が病の回復を祝って再建したというサント＝ジュヌヴィエーヴ教会のそれである。

同時代の進歩主義を峻拒するボードレールにとって、このようなサン＝ルー教会堂との出会いは、ベルギー滞在中に得られた最大の収穫の一つであったろう。彼は、パンテオンのあるパリを逃れ、さらにはこの時代にフランス・ベルギー両国の自由主義者の都であったブリュッセルから抜け出して、ようやく自らの「遺体安置壇」に相応しい記念建造物 (monument) をそこに発見したのである。この教会堂はまず、イエズス会士のバロック教会堂という資格において、彼の安寧を保証する。なぜなら、ジョリのごとき自由主義者たちは、ゴシック教会の穹窿の下で祈ることを好み、反動勢力の記念碑たるバロックの教会堂には近寄ろうとしなかったからである。ボードレールが1866年2月にアンセルに打ち明ける次の言葉を読むと、周囲との隔絶を可能にするこのような精神性に溢れる空間こそ、彼が当時真に求めていた場所であることが良くわかる。

Excepté Chateaubriand, Balzac, Stendhal, Mérimée, de Vigny, Flaubert, Banville, Gautier, Leconte de Lisle, toute la racaille moderne me fait horreur. Vos académiciens, horreur. Vos libéraux, horreur. La vertu, horreur. Le vice, horreur. Le style coulant, horreur. Le progrès, horreur. Ne me parlez plus jamais des diseurs de riens¹⁴⁸⁾.

ここに例外として列挙された作家たちの誰一人として、現実にパンテオンへ入っていないのは興味深いことである。そして、自身の精神の避難所ともいえるサン＝ルー教会堂を、ボードレールが「断頭台 (échafaud)」を暗示する「遺体安置壇 (catafalque)」という名称で示したことにして、自由主義者たちの多くが死刑廃止論者であったことを考えれば、また意義深いのではなからうか。現実のボードレールの身体は、ナミュールでの卒倒の後ブリュッセルでの療養期間を経てパリへ運ばれた。そして、パリで亡くなると義父のオーピック將軍と同じモンバルナス墓地の一画に埋葬される。だが、ボードレールは、ナミュールにあるサン＝ルー教会堂を自らの「遺体安置壇」に選んだことによって、自身の美学的立場の目印ともなる個人的な墓所を、生前に確保していたのである。その意味で、生前のボードレールにとって精神的な避難所であったサン＝ルー教会堂は、その死後には同時代における彼の独特な美学的位置を確実に表す、一種の保険 (assurance) のようなものとして機能し、今日もなおその場所に建っているのである。

結びにかえて：再びルーベンス、ならびにテキストの誠実性の問題

「二人のイギリス人が私をヴィールツ氏と間違える¹⁴⁹⁾。」これは、『衣を剥がれたベルギー』の「ベルギーにおけるフランス語」と題された一章の中で、「珍妙な話 (cocasseries)」という見出しとともに列挙される文章である。両者を混同したイギリス人がいかなる人物であり、またかような誤解が生じた実際の状況についても、詳しいことはわかっていない¹⁵⁰⁾。だが、これまで論じてきた内容を踏まえるなら、ボードレールにおいてこの一件が「珍妙な話」となる事情はすでに明らかであろう。ベルギーにおける共和主義的な人道主義の芸術流派を代表するとともに、同時代の社会政治問題に積極的に参加したヴィールツと、芸術を「進歩主義」という集団的で盲目的な社会的改革の潮流から切り離し、進歩が創作者個々人のたゆみない努力の中にしか存在しないと考えていたボードレールとは、決して相容れ得ない対極的な芸術観を有していたからである。『衣を剥がれたベルギー』の著者は、彼がヴィールツに対して浴びせた数々の嘲笑によってそのことを十二分に表現した一方で、中世的なゴシック建築を好んだ共和主義者らが顧みようとはしなかったベルギー国内のイエズス会士のバロック教会堂に着目し、それらに固有な宗教的で精神的な美しさを賞讃したのである。彼はさらに、それらを建設したイエズス会士らの中に古のダンディの相貌を発見して共感するとともに、バロック教会堂の傑作の一つであるナミュールのサン＝ルー教会堂を自らの芸術的霊廟として選択し、彼の芸術的立場を未来永劫にわたって示す一個の記念碑とした。この「最後の選択」によって、ボードレールは、遺言を残して自宅兼アトリエの庭に埋葬されたヴィールツや、後にパンテオンに入ったユゴーら進歩的な芸術家たちのそれとは明らかに異なる、彼なりの美意識を表現したのだとも言えるだろう。

本論で明らかにしたかったボードレールとベルギーの美術との関係は、以上のように要約できる。これらのことは、これまでたびたび強調してきたボードレールとヴィールツといった対立的な図式に基づき、比較的容易に理解されることであろう。けれども、この図式からだけでは十分

に説明しきれない問題がなお二つ我々に残されている。一つは、ボードレールにおけるルーベンス評価の問題、もう一つは『衣を剥がれたベルギー』というテキストの真面目さの問題である。

*

これまでの議論では、ボードレールがベルギーにおいて行なったヴィールツへの批判を重要視した関係上、ルーベンスに関しては両者の間の政治的力学を反映する一種の「指標」として理解し、この画家に対するボードレール評価そのものに関してはそれ以上言及してこなかった。だが、本論冒頭で引用した詩篇「灯台」の一節のみを取り上げてみても、問題はそれほど単純ではない。というのも、ベルナル・ベッセンシュタインによれば、ボードレールがこの詩で翻訳するルーベンスの絵画言語には、ドラクロワのそれと外見上の類似性が認められつつも「灯台」において後者のそれを特徴づける超越的な傾向が見られず、この詩におけるルーベンスはドラクロワの「純粋に物質的なそっくりさん (sosie)¹⁵¹⁾」でしかないという。また、このベッセンシュタインよりも20年ほど早く、マルセル・A.リュフは、ベルギー時代のボードレールがルーベンスに対して下した否定的な評価と、「灯台」におけるルーベンスの絵画の物質主義的な相貌とを対照し、詩人がこの画家の中に見ていたのは「精神性なき物質主義 (matérialisme sans spiritualité)」であると考えている。リュフの基本的な立場は、『衣を剥がれたベルギー』(リュフは『哀れなベルギー』と呼ぶ)を含むボードレールの遺稿がたとえ覚書や大量の新聞記事の寄せ集めであるとしても、「最終的な判断の芽はすでに最初の判断の中に含まれていた¹⁵²⁾」はずであり、「灯台」と『衣を剥がれたベルギー』での二つのルーベンス評価の間に本質的な矛盾は存在しないというものだ。

Ce n'est pas, comme on pourrait le croire, sa [= de Baudelaire] haine malade des Belges qui le détourne de Rubens. Il continue à apprécier ses qualités éclatantes. Il note au musée de Bruxelles un « superbe Rubens ». Mais le manque de spiritualité est devenue pour lui un tort rédhibitoire. Le changement n'est dû ni à renversement, ni à une déviation de sa pensée, mais au renforcement de ses traits fondamentaux et permanents. Son esthétique ne s'est jamais modifiée. Elle s'est seulement développée et confirmée¹⁵³⁾.

このように、「灯台」を書いたボードレールがルーベンスの作品のうちに知覚したその物質主義的な性格を、彼が晩年に言葉を尽くして批判した進歩思想に基づくベルギー流の物質主義と結び付けて解釈し得るならば、ボードレールが書いた「繻子をまとった下賤な男」といったこの画家の戯画にしても、詩人の内面的な部分と結び付ける形で再度解釈し直すことが可能となるであろう。しかしながら、ここでさらに別の問題が生じてくる。それは、上で予告した『衣を剥がれたベルギー』というテキストの誠実性の問題である。つまり、我々はこのテキストでボードレールが書いている内容を、果たして真剣に受け取るべきか否かということである。書き手の意図に関わるこの問題は、少なくとも三つの方向から検討すべきであろう。すなわち、この風刺的な書物を書いた(あるいは、書き始めて終えなかった)作者の側からと、彼の遺稿を実際に手に取った読者の側と、そして最後はテキストそのものからである。

*

ボードレールが『衣を剥がれたベルギー』について語られた彼の言葉は、ベルギーから書き送られた彼の書簡の中に夥しい。著者の誠実性を示す文言をそれらの中に探し求めると、例えば、1864年10月にアンセルへ宛てて書かれた次のような一節を左証として示すことができる。

-- C'est la première fois que je suis contraint d'écrire un livre, absolument humoristique, à la fois bouffon et sérieux, et où il me faut parler de tout. C'est ma séparation d'avec la bêtise moderne. On me comprendra peut-être, enfin !¹⁵¹⁾

ここに書かれた「絶対に諧謔的で、道化していると同時に真面目な一冊の本」という表現は、約1年4ヶ月後に同様にアンセルへ送られた別の書簡では、「飄逸な (badine) 形でありながら、多くの点で、十分に真面目な一冊の本 (un livre passablement sérieux)」と、また、「私にとっての現代の愚劣との別離」という箇所は、後者ではこの本の目的を述べる形で、「進歩 (progrès) と呼ばれるものすべて、そして私の方は馬鹿どもの異教 (le paganisme des imbéciles) と呼ぶところのものへの嘲笑 (raillerie) であり、—— 神による統治の証明¹⁵⁵⁾」であると言い換えられることになる。本論で明らかにした、ヴィールツへの徹底的な嘲笑を通じて実現され得る進歩思想との決別と、共和主義者の好むゴシック教会堂（進歩的な物質主義の宗教の建築）を逃れてイエズス会士のバロック教会堂（ダンディの精神主義的なカトリックの建築）へと赴いた美学的な選択というボードレールにおける二つの身振りは、したがって、彼が『衣を剥がれたベルギー』によって実現しようとした、彼なりの真面目さの表明であったとも考えられるだろう。

ならば、かような「誠実性」に基づいて書かれたこの本を手にした、読者の反応はいかなるものであったろう。1976年に刊行され今日最も基本的な刊本であるブレイヤッド版全集の校訂者クロード・ピショワは、精神的にも肉体的にも衰弱した詩人が書いた「このパンフレットはボードレールの奥深い本性 (la nature profonde) には属していなかった¹⁵⁶⁾」と言い、1955年に刊行された別の全集の序でサミュエル・シルヴェストル・ドゥ・サシィが述べた、『衣を剥がれたベルギー』とは、かの地で普通の状態になかった「偽のボードレール」という「一個の失敗」が犯した「失敗による失敗 (l'échec d'un échec)¹⁵⁷⁾」であるという見解を併せて紹介する。『衣を剥がれたベルギー』が、他のボードレールの作品とは別個に与えられるこの種の否定的な位置づけを余儀なくされてきた背景には、このテキストが、従来の文学的テキストが本質的に備える形式性や装飾性に乏しく、激越で極端に切り詰められた散文の寄せ集めとして成立しているという事情がある。

しかし、ロラン・バルトがロヨラの『靈操』*Exercices Spirituels* のテキストについて述べた次の考えに従うと、『衣を剥がれたベルギー』のテキストに著しいこの反文学的な本性こそ、逆にその誠実性を正当化する論拠たり得るのである。イエズス会はかつて、フランス国内で経営していた彼らの学校で、国民に広く読み書きを教えるとともにラテン修辞学の継承者として今日の我々が持つ文学という観念の形成に大きく貢献した。だが、バルトによれば、この団体の創設者ロヨラが草した指導書、すなわち『靈操』とは、著者のロヨラが仲介者となって神から授かった

メッセージをイエズス会士たちに伝達することを第一義的な目的とする「精神性 (spiritualité)」に富むテキストであり、ゆえにそれは文学的な諸価値をも含む一切の有用な言語活動とは無縁な、「かろうじて言語になっている」原始的な相貌を帯びるに至ったという。バルトは、ロヨラのエクリチュールを、我々が今日知っている有用な言語使用の諸様態と区別し、以下のように説明する。

Une autre idée de l'écriture est cependant possible : ni décorative ni instrumentale, c'est-à-dire en somme seconde, mais première, antécédente à l'homme, qu'elle traverse, fondatrice de ses actes comme autant d'inscriptions. Il est alors dérisoire de mesurer l'écriture à ses attribues (en la déclarant « riche », « sobre », « pauvre », « curieuse », etc.). Seule compte l'assertion de son être, c'est-à-dire en somme sérieux. Étant indifférent aux convenances des gens, des sujets et des fins, le sérieux de la forme, qui n'est pas « l'esprit sérieux », n'a rien à voir avec le drapé des « belles » œuvres ; il peut même être entièrement parodique et se moque des divisions et des hiérarchies que notre société, à des fins de conservation, impose aux actes de langage¹⁵⁸⁾.

ここで表明された「真面目さのみが重要である」という考えは、今後『衣を剥がれたベルギー』を読み返す上で示唆に富む重要な観点である。だが、ボードレールがこの風刺的な書物の目的について「神による統治の証明」を云々しているにせよ、それをそのままロヨラの『靈操』に置き換えて事足りるとするなら、おそらく怠惰の謗りを免れ得まい。なぜなら、『靈操』の著者の目的は修行者を彼自身が経験した神秘体験へと導くことであるという¹⁵⁹⁾。だが、ボードレール自身は宗教家でない上に、ロヨラと同様の仕方で神の言葉を媒介し書物によって伝達するのでもないからである。アンセルへ宛てた書簡の彼の言葉を繰り返すと、ボードレールが『衣を剥がれたベルギー』というエクリチュールで為そうとしたのは、彼の周囲にあるもの一切に嘲笑を浴びせそこから我が身を切り離す所作である。したがって、これら二つのテキストは、いずれも文学的な彩りと無縁な「真面目さ」を具現しながら、神のメッセージを修行者へ伝えイエズス会士の教育に貢献する『靈操』と、世の中の「あらゆることについて (de tout)」嘲笑し、著者に孤独をもたらす『衣を剥がれたベルギー』では、やっていることがまさに逆向きなのである。

とまれ、この本を書いたボードレールは、己の内なる「真面目さ」に従って政治や宗教から風俗や芸術や言語に至るまで、ありとあらゆるものに対して徹底的な愚弄を行ったものと考えよう。それらの中で、本論で扱うことのできた個別的な事例は、ヴィールツ（そして、彼を通じてのルーベンス）に関するもののみであった。ベルギー滞在中のボードレールが対峙したヴィールツ級の人物としては、他に書店主にしてブリュッセル市議を務めたラクロワと、本人はベルギーに不在でありながら常に大きな影響力を持っていたユゴーがいる。さらに、政治家や新聞記者に加えて、何よりもベルギーという国やその国民ベルギー人との関係も疎かにはできない。ボードレールの『衣を剥がれたベルギー』を『悪の華』に比肩する重要なテキストであると考えれば、勢いこれらの人物やその他の同時代的な諸問題をも念頭に置いた上で、その断片的なテキストを網羅的

に検証する勇気が求められよう。1857年の『悪の華』裁判の折、ボードレールが弁護士のために準備した覚書の第一行目には、「〈書物〉はその全体において判断されるべきであって、そうするならば、そこからは一個の恐るべき道徳性が現れ出てくる¹⁶⁰⁾」と書かれている。

註

- 1) ボードレールの作品集ならびに書簡集のテキストは、基本的にクロード・ピショワ編集によるプレイヤッド版から引用するが、『衣を剥がれたベルギー』のみアンドレ・ギュイヨー編集の批評版を参照し、それぞれ以下の略号で示す。なお、後者のテキストには、下線強調や大文字の使用をめぐり、プレイヤッド版所収のテキストと部分的に異なる箇所が少なからずある。だが、それが、現時点においてボードレールの手稿に最も忠実な校訂版であること尊重し、本論考ではギュイヨーによる刊本を使用した。なお、この刊本では、ボードレール自身が一旦線で消し書き改めた箇所が独自の括弧を用いて表されているが、本稿では煩雑を避けるためその部分を省略した。和訳部分については、原文でイタリックの箇所には傍点を付し、名詞の頭文字が大文字化されている語は〈 〉で括り示した。

OC, I et II : Baudelaire, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975 ; t. II, 1976.

CPI, II : Baudelaire, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1973.

BD : Baudelaire, *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, édition d'André Guyaux, Gallimard, « Folio / classique », 1986.

- 2) 次に挙げるクロード・ピショワの注、ならびにボードレールの書簡を見よ。Claude Pichois, CPI, II, p. 309, note 1 ; « lettre de Baudelaire à Michel Lévy, 7 juillet 1863 » dans Baudelaire, *Nouvelles lettres*, présentées et annotées par Claude Pichois, Fayard, 2000, pp. 66-68.
- 3) Lettre à Victor Dury, 7 août 1863, CPI, II, pp. 310-311.
- 4) Lettre à Mme Aupick, 31 août 1863, *ibid.* p. 317.
- 5) 本論で用いる『衣を剥がれたベルギー』*La Belgique déshabillée* という題名について一言説明しておきたい。ボードレールの遺稿の一部をなすベルギーに関するこの草稿群は、従来『哀れなベルギー！』*Pauvre Belgique !* という題名で知られ刊行されてきた未完の「作品」である。常に感嘆符を伴うこの「哀れなベルギー！」という題名は、ベルギー滞在中のボードレール自身が頻繁に用いたものであり、同テキストの編集者たちは伝統的にこれを作品の題名として尊重し採用してきた歴史的な経緯がある。だが、1986年にこの「作品」の批評版を刊行した際、編集者のアンドレ・ギュイヨーは、詩人の手稿を全面的に検証しテキストの校訂・配列を改めたのみならず、ボードレールが収集していた付属資料などを網羅的に印刷に付した上で、ボードレールが1866年の最後の時点で保存していたタイトルとして「衣を剥がれたベルギー」を採用した。ギュイヨーによる題名変更ための議論をここで詳しく紹介する余裕はない。だが、その優れて文献学的なテキスト校訂と、同時代的な文脈への目配りを欠かさない歴史主義的な立場において、この編者によるタイトル変更には手続き上の不備が見られず、現状ではこの新たなタイトルを退ける強力な論拠はどこからも提示されていない。これが、本論で「衣を剥がれたベルギー」という新たなタイトルを用いた第一の理由である。Cf. André Guyaux, « *Pauvre France et La Belgique déshabillée* », *Mélanges de littérature en hommage à Albert Kies*, textes réunis par Claudine Gothot-Mersch et Claude Pichois, Bruxelles, Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis, 1985, pp. 75-85 ; « Notice

sur le texte et l'édition », *BD*, pp. 58-61.

とはいえ、ギュイヨールの批評版が刊行されてからすでに20年が経つが、この間に上記の新しいタイトルを採用する積極的な動きがボードレール研究者たちの間に見られなかったことも事実である。その背景には、まず、従来の「哀れなベルギー！」という題名が、ベルギー滞在中に数々の不運に見舞われた「哀れなボードレール」というイメージと結びつきながら、依然として人口に膾炙しているという事実があるのもさることながら、ボードレール自身が最後の時期まで自著の題名を絞り切れていなかったという事情がある。新しいタイトルを提案したギュイヨールにしても、この点は十分に意識しており「衣を剥がれたベルギー」をタイトルとして採用しながらも最終的にはそれが「仮説」であることを否定していない。タイトル選択の問題は、ボードレールが書いたベルギーに関する本（ならびに、ベルギー時代のボードレール）に関する解釈にも深く関わる問題でもある。その意味で、ギュイヨールによるタイトルの変更には、従来の悲惨なボードレール像をひとまず客観化し、同時代の状況を十分に配慮しながらより公正なボードレール像を見極めようという野心が垣間見られる。筆者は、目下このベルギー人研究者の指導の下でボードレールに関する学位論文を準備しているが、こうした個人的事情を抜きにしても、作品タイトルの変更によって彼が示すボードレール研究の新たな方向には素直に共感できる。これが、ベルギー時代のボードレールが残したテキストの再検討を企図する本論において、あえて新しいタイトルを用いるもう一つの理由である。なお、最近の傾向ではあるが、「哀れなベルギー！」に代えて「衣を剥がれたベルギー」を注釈抜きで採用する次のような出版のあることも記しておく。Jean-Marc Hovasse, « Victor Hugo et les écrivains français en Belgique », *Histoire de la littérature belge 1830-2000*, ouvrage dirigé par Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Benoît Denis et Rainier Grutman, Fayard, 2003, pp. 57-67 ; Steve Murphy, *Logique du dernier Baudelaire, Lectures du Spleen de Paris*, Champion, 2003.

- 6) Claude Pichois, *L'Image de la Belgique dans les lettres françaises de 1830 à 1870, Esquisse méthodologique*, Nizet, 1953. ピショワはこの研究の中で、『衣を剥がれたベルギー』におけるボードレールの言説が、ベルギーを訪れた同時代のフランス作家たちが書いたこの国に関する紋切り型をほぼ全面的に踏襲するものであることを実証的に裏づけている。
- 7) *Ibid.*, p. 75 ならびに、ゴージェのベルギー旅行に関する以下の研究を参照のこと。H. Van der Tuin, « Les Voyages de Théophile Gautier en Belgique et en Hollande », *Revue de littérature comparée*, janvier-mars 1955, pp. 104-107 ; octobre-décembre 1957, pp. 491-512.
- 8) *La Belgique déshabillée*, *BD*, p. 251.
- 9) 例えば、『1845年のサロン』*Salon de 1845* で、ドラクロワを「色彩家 (coloriste)」として評価しその優れたデッサンの特長を説明する際、ボードレールはルーベンスを「あらゆる偉大な色彩家」の一人として挙げ、両者のデッサンの類似性を指摘している。Cf. *Salon de 1845*, *OC*, II, p. 356.
- 10) *Les Fleurs du mal*, *OC*, I, p. 13.
- 11) Jean Prévost, *Baudelaire, Essai sur l'inspiration et la création poétiques*, Candeilhan, Zulma, 1997, p. 192.
- 12) *La Belgique déshabillée*, *BD*, p. 306.
- 13) ボードレールの記述をそのモデルに照らして逐一検証したのは、ヴォルフガング・ドロストの功績である (Wolfgang Drost, « Baudelaire et le baroque belge », *Revue d'esthétique*, t. XII, fasc. 3-4, juillet-décembre, 1959, pp. 33-60)。また、ピエール・シャルパントラは以下の論文において、ベルギーのバロック教会堂と『悪の華』の詩篇との関連を探った (Pierre Charpentrat, « Baudelaire et le baroque », *NRF*, octobre 1959, pp. 697-706 ; novembre 1959, pp. 880-885)。これら二人の研究を踏まえ、イヴ・ボンヌフォワは、『衣を剥がれたベルギー』におけるルーベンスの抜き下ろしの意味を、ボードレールの内面や詩的世界との関連から総合的に考察した。以下に示すボンヌフォワの研究は、今日においてもベルギーにおけるボードレールを論じる上で最も重要な研究の一つである (Yves Bonnefoy, « Baudelaire contre Rubens », *La Vérité de parole et autres essais*, Gallimard, « Folio / essais », 1995, pp. 355-451)。さらに、ジェロー

ム・テロは、「犠牲 (sacrifice)」というキー概念からボードレールの詩が持つ暴力性を分析し、詩人がベルギー時代に書いたテキストにおける暴力性の性格を彼とベルギー（人）との間に生じた「兄弟殺し (fratricide)」であると規定する (Jérôme Thélot, *Baudelaire, Violence et poésie*, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », pp. 159-233)。

- 14) バスカル・ピアがピエール・デュフェの筆名で捏造し、ボードレールによる未発表原稿として1925年にパリで出版した「ブリュッセルの年月」*« Années de Bruxelles »* というテキストには、この画家とルーベンスを関連づける次のような興味深い一節がある。*« Wiertz, le grand peintre d'ici. Peintre encyclopédique, prétentions philosophiques, humanitaires, croyance au Progrès. Désolant de bêtise et de goujaterie. »* (dans Baudelaire, *La Belgique toute nue*, présentée et annotée par Louis Gerin, Bruxelles, N. R. B, « Les Essais », 1941, p. 18)
- 15) 「衣を剥がれたベルギー」は決定稿でないため、性質の異なる三種類のテキスト——ボードレールによる「覚書」、その要約の「梗概」、主に当時の新聞から集められた「資料」——で構成されている。ルーベンスを形容する「繻子をまとった下賤な男」という表現も小さな異同を伴い、同じ文脈でそこに都合三度読まれる。Cf. *La Belgique déshabillée*, BD, p. 250 ; 251 ; 306.
- 16) *Ibid.*, p. 306.
- 17) *Salon de 1846*, OC, II, p. 418.
- 18) *Lettre à Manet*, 11 mai 1865, CPI, II, p. 496.
- 19) 「美術」の章において、ロップスの名は、「現代のベルギー絵画」という題のある「覚書」のうちにもう一度書かれている (*« Rops. (À propos de Namur. À étudier beaucoup.) »*, *La Belgique déshabillée*, BD, p. 252)。この画家についてはベルギーの地方都市ナミュールを扱う箇所、一章を割いて論じられる計画があった (*« — Un beau chapitre sur Rops. »*, *Ibid.*, p. 273)。
- 20) *La Belgique déshabillée*, DB, pp. 306-307.
- 21) *« La composition est donc chose inconnue. »*, *Ibid.*, p. 252.
- 22) *Ibid.*, p. 252 を見よ。画家ヴィールツは、1858年に「レアリスムについて」*« Du réalisme »* という一頁に満たない小文を発表している。ヴィールツの考えでは、昨今のレアリスムは見る者の好奇心を刺激する一種の流行現象に過ぎず、真のレアリスムはかつての大芸術家の作品の中にしか存在しない、と書いている。Antoine Wiertz, *« Le réalisme dans l'invention, la réalisme dans l'expression, le réalisme dans le beau, dans le grand, dans le sublime, ce réalisme-là, les Raphaël, les Michel-Ange, les Rubens, seules, en ont connu le secret. C'étaient de fameux réalistes ceux-là ! »*, *Œuvres littéraires*, Librairie internationale, 1870, p. 311. また、ボードレールにおけるレアリスム観ならびに詩人とクールベとの関係については、以下の諸研究の各部分に詳しい。阿部良雄「イメージの誘惑」、小沢書店、1990, pp. 58-75；同「群集の中の芸術家」、ちくま文庫1999, pp. 160-170；海老根龍介「写真・レアリスム・想像力：後期ボードレール美学の一断面」、『仏語仏文学研究』第23号、東京大学仏語仏文研究会、2001, pp. 38-51.
- 23) *La Belgique déshabillée*, BD, p. 251.
- 24) *Ibid.*, pp. 250-251.
- 25) この点に関しては、次の二つの研究を参照せよ。Ruggero Campagnoli, *« Baudelaire et la belgité », France-Belgique (1848-1914). Affinités-ambiguïtés. Actes du colloque des 7, 8 et 9 mai 1996, Bruxelles*, Labor, 1997, pp. 255-272；Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999, pp. 230-232.
- 26) *La Belgique déshabillée*, BD, p. 257.
- 27) 1865年に刊行されたヴィールツ美術館のカatalog・レゾネ（第2版）には、彫刻作品が3点（うち1点は4部分で構成）がある。なお、このカatalogは画家の伝記とともに一冊本の体裁で、早くも1865年に第二版、ベルギーのラクロワ＝ヴェルブックホーヴェン社から刊行されている。Cf. L. Watteau,

- Catalogue raisonné du Musée Wiertz, précédé d'une biographie du peintre* (2^{ème} éd.), Bruxelles, Lacroix Verbœckhoven et C^{ie}, 1865, pp. 311-322.
- 28) 「美術」の章のために書かれた「覚書」は今日16葉存在するが、その中でフランドル絵画が取り上げられるのは、「フランドル絵画」の見出しのある1葉とブリュッセルの美術館に関する2葉の合計3葉に過ぎない。
- 29) この語の用例として、CNRSから刊行された『フランス語宝典』*Trésor de la langue française* (1971-1994) は、ドラクロワの日記から次の一節を引いている。「*J'aime son emphase [de Rubens], j'aime ses formes outrées et lâchées (Delacroix, Journal, 1847, p. 200).*」
- 30) *La Belgique déshabillée*, BD, p. 253.
- 31) *Ibid.*, p. 271 ou 309.
- 32) この種のベルギー絵画紀行記で良く知られているのは、フロマンタンが1876年に刊行した『昔日の巨匠たち』*Les Maîtres d'autrefois*であろう。この本のベルギーに関する箇所では、ルーベンスがほぼ独占的に扱われている。また、アントワープには、この画家が住んだ家や数々の作品の他、サン＝ジャコブという教会内には彼の「墓」がある。
- 33) *La Belgique déshabillée*, BD, p. 256.
- 34) *Ibid.*, p. 256.
- 35) Drost, *art. cit.*, p. 51, note 43, またはアンドレ・ギュイヨーによる以下の注を見よ。André Guyaux, *BD*, la note [f] 274-275. 2 (p. 700).
- 36) ヴォルフガング・ドロストは、既に引いた研究の中でボードレールによるベルギー美術に関する事前調査の不十分さを指摘している (Drost, *art. cit.*, p. 52, note 45)。イヴ・ボンヌフォワは、これを当時のボーレールの悪化した身体的・精神的状態から説明し、ルーベンスを「彼 [= ボードレール] の思考における最も断続的で最も早い変動の指針 (index)」であると捉える (Bonneyfoy, *op. cit.*, pp. 366-367)。
- 37) ボードレールは、例えば『衣を剥がれたベルギー』の序に該当する草稿の中で次のように書いている。「*À faire un croquis de la Belgique, il y a par surcroît, cet avantage, qu'on fait une caricature de la France.*」(*La Belgique déshabillée*, BD, p. 137) また、この点については、次に挙げる拙論を参照のこと。山口威「『哀れなベルギー!』あるいはボードレールにおけるカリカチュール」、『関西フランス語フランス文学』第7号、日本フランス語フランス文学会関西支部、1999年、pp. 3-12.
- 38) 今日のベルギー作家パトリック・ロージェールは、ベルギー関連用語辞典ともいえる彼の著作で項目をこの画家に充て、「私はヴィールツが好きだ!」*« J'aime Wiertz ! »*という詩を書いている (Patrick Roegiers, *Le Mal du pays, Autobiographie de la Belgique*, Du Seuil, 2003, pp. 460-463)。
- 39) ベンヤミンの著作でヴィールツの名が現れるのは、『パッサージュ論』*Paris, capitale du XIX^e siècle* と、「写真小史」*« Kleine Geschichte der Photographie »* (1931) とにおいてである。ベンヤミンはいずれの場合にも、ヴィールツを一種の未来的な進歩主義の芸術家として扱っているが、後者においては論文の最後の箇所で、ヴィールツとボードレールの写真に対する考え方を対比させて、この新芸術に対する両者の態度の違いに触れている。Cf. Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Œuvres*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Gallimard, « Folio / essai », t. II, 2000, pp. 319-320.
- 40) 具体的な作品としては、『ノートルダム・ド・パリ』の登場人物を描いた、《カジモド》*Quasimodo* と《エスメラルダ》*Esmeralda* という一対の作品がある。(Watteau, *op. cit.*, pp. 201-206)
- 41) ヴィールツが発表した著作やその他の文章は、すでに何度か引いた以下の刊本一冊にまとめられている。Antoine Wiertz, *Œuvres littéraires*, Librairie internationale, 1870. なお、この本の版元は、ベルギーのアルベール・ラクロワがエッツェルと共同出資しパリで設立した出版社である。
- 42) Louis Hymans, *Histoire populaire du règne de Léopold I^{er} roi des Belges* (5^{ème} éd.), Bruxelles, Office de

Publicité, 1877, pp. 361-362. なお、この文化運動は、1880年代以降、ヴィールツらの次世代の芸術家たちの活躍によって豊かに結実する。Cf. Marie-Thérèse Bitsch, *Histoire de la Belgique*, Hatier, « Nations d'Europe », 1992, pp. 149-164.

43) *La Belgique déshabillée*, BD, p. 252.

44) Wiertz, « Bruxelles capitale et Paris province », *Œuvres littéraires*, op. cit., p. 334.

45) ボードレールは『衣を剥がれたベルギー』の中でこの団体に度々言及しており、彼がベルギー滞在中に集めていた新聞からのスクラップの中には、この団体の機関紙であった『自由検証』紙 *Le Libre Examen* から取られた記事が数多く含まれている。ベルギーにおけるこの種の自由主義団体に関しては、ジャックリース・ラルエットによる以下の二つの研究に詳しい。Jacqueline Lalouette, « Approche comparative de la Libre Pensée belge et de la Libre Pensée française. 1848-1914 », *France-Belgique (1848-1914). Affinités-ambiguïtés*. Actes du colloque des 7, 8 et 9 mai 1996, Bruxelles, Labor, 1997, pp. 67-86 ; *Le Libre pensée en France 1848-1940*, Albin Michel, pp. 30-39.

46) 「世俗葬」に関しては、特に当時の文学との関連において次の論文がある。Avner Ben-Amos, « Victor Hugo et les enterrements civils », *Romantisme*, n°129, janvier 2003, pp. 35-45.

47) 『衣を剥がれたベルギー』の草稿に含まれた、ヴィールツの葬儀の日付などが入った死亡通知状の一部分の上には、フランスの『ル・タン』紙 *Le Temps* から切り取られた「死亡記事」が貼られている (*La Belgique déshabillée*, BD, p. 410)。

48) *La Belgique déshabillée*, BD, p. 254.

49) 本論注4を参照のこと。

50) 問題の記事は、彼らが刊行したコナール版全集の遺稿集の注と解説の部分に全文が再録されている。Cf. Baudelaire, *Œuvres posthumes*, texte publié par Jacques Crépet et Claude Pichois, Éditions Louis Conard et Jacques Lambert, t. III, 1952, pp. 358-359.

51) 原文は次の通り、

« I. PEINTURE INDEPENDANTE.

Jusqu'à ce jour, la peinture fut esclave, traité comme marchandise, soumise à tous les caprices d'amateurs.

La peinture indépendante s'affranchit de ces servitudes ; elle brave l'influence de la mode, elle secoue le joug des fantaisies individuelles et des systèmes en vogue. Elle n'a en vue ni la décoration, ni l'ameublement ; le but de ses efforts n'est point le lucre ; elle vise aux qualités artistiques, elle cherche le beau et le vrai, consacrés par les siècles. En un mot, la peinture indépendante n'entre point dans le commerce et ne s'adresse qu'à l'intelligence. » (Wiertz, « Placards », *Œuvres littéraires*, op. cit., 1870, p. 316)

52) Wiertz, « Quelques idées sur un nouveau mode d'encouragement de la peinture en Belgique. Lettre au Ministre de l'intérieur (1840) », *Œuvres littéraires*, op. cit., p. 280.

53) ユゴーによる死刑廃止運動については、以下の二冊のアントロジエの解説文に詳しい。Ramond Jean, « Lecture de Ramond Jean » dans Victor Hugo, *Écrits sur la peine de mort*, Arles, Actes Sud, 1992, pp. 279-295 ; Delphine Gleizes, « L'acte et la parole. Les stratégies de Victor Hugo contre la peine de mort » dans Victor Hugo, *Contre la peine de mort*, Textuel, 2001, pp. 15-41.

54) Cf. Daniel Gerould, « Georg Büchner and Antoine Wiertz », *Guillotine. Its legende and lore*, New York, Blast Books, 1987, pp. 108-113.

55) Respectivement, *La Belgique déshabillée*, BD, p. 254.

56) Cf. Baudelaire, *Œuvres posthumes*, op. cit., p. 358.

57) *La Belgique déshabillée*, BD, p. 254.

58) この論争の様子は、ヴィールツが加入していた団体自由思想の機関紙が掲載した以下の長文の追悼記事によって、カトリック系新聞から引用された他紙の記事の論調と併せて知ることができる。« Wiertz »,

Libre examen. Journal rationaliste, 1^{er} juillet 1865.

- 59) André Guyaux, *BD*, la note [f] 270. 1 (p. 698).
- 60) ボードレールが、「構図」の問題のみを取り上げ、デッサンや色彩の観点から批判を加えなかったのは、本論注7で指摘したように、彼がルーベンスを「あらゆる偉大な色彩家」の一人としてみなし、そのデッサンを賞讃していたことと関係があるかも知れない。なお、彼は、『衣を剥がれたベルギー』の中でも、フランドル派の色彩について肯定的に評価している。「Pas d'esprit, mais quelquefois une riche couleur, et presque toujours une étonnante habileté de main. » (*BD*, pp. 250-251) (下線は引用者による)
- 61) Respectivement, *La Belgique déshabillée*, *BD*, p. 252 ; 251.
- 62) Wiertz, *École flamande de peinture dans Œuvres littéraires*, *op. cit.*, p. 47.
- 63) *Ibid.*, p. 49.
- 64) *Ibid.*, p. 74.
- 65) *Ibid.*, p. 75.
- 66) 1840年に刊行された論文『ルーベンス頌』の中で、ヴィールツは文化の発信地たるフランスとこの国におけるルーベンスに対する冷遇を取り上げて、次のような批判の言葉を述べている。「Le sentiment de la beauté à la manière des poètes est malheureusement en vague chez tous les peuples. C'est en France surtout que ce sentiment est porté aux derniers limites du ridicule : on n'y conçoit point la perfection dans l'art du dessin au delà du *joli*, du *gentil*. Aussi cette nation se sentit toujours peu de sympathie pour les œuvres de Rubens. » (*Ibid.*, p. 17) なお、このように書いたヴィールツ自身にも、パリで冷遇を受けた苦い経験があると言われている。Cf. Georges-Henri Dumont, *Histoire de Bruxelles, Biographie d'une capitale*, Bruxelles, Le Cri, 2005, pp. 321-322.
- 67) Wiertz, *École flamande de peinture dans Œuvres littéraires*, *op. cit.*, pp. 75-76.
- 68) *Ibid.*, p. 85.
- 69) 本論注34の一節を見よ。
- 70) 『衣を剥がれたベルギー』には、急進的自由主義の政治家ドゥフレに言及して次のような一節がある。「M. Defré, un radical. *L'art utile*. Rubens aurait dû soutenir de son pinceau le protestantisme. » (*BD*, p. 224)
- 71) 以下に挙げる海老根龍介の論文は、ベルギー時代のボードレールを中心的に取り上げてはいないが、ボードレールと進歩思想という大きなテーマを同時代の芸術や思想との関連から綿密かつ網羅的に考察した、今後必読の研究である。Ryusuké Ébiné, *Baudelaire et le progrès*, thèse de doctorat présentée et soutenue en janvier 2005, à l'Université Paris IV-Sorbonne.
- 72) *La Belgique déshabillée*, *BD*, p. 138.
- 73) Lettre à Ancelle, 18 février 1866, *CPI*, II, p. 611.
- 74) « Exposition universelle, 1855, Beaux-arts », *OC*, II, p. 580.
- 75) *Ibid.*, p. 581.
- 76) *Ibid.*, p. 581.
- 77) この考えは、『衣を剥がれたベルギー』の中で、例えば次のように皮肉られる。「La Belgique et les États-Unis, Enfants gâtés des gazettes. » (*BD*, p. 140) ダンディにおける物質主義の国アメリカ蔑視の態度に関しては、ロジェ・ケンプの以下の研究を参照のこと。Roger Kempf, *Dandy, Baudelaire et Cie*, Du Seuil, « Points », 1984, pp. 48-51.
- 78) *La Belgique déshabillée*, *BD*, p. 221.
- 79) « Exposition universelle, 1855, Beaux-arts », *OC*, II, p. 581.
- 80) *Mon cœur mis à nu*, *OC*, I, p. 707.
- 81) *Ibid.*, pp. 681-682.

- 82) *Ibid.*, p. 697.
- 83) *Ibid.*, pp. 684-685.
- 84) ボードレールは、少年時代にリヨンのコレージュで学んだ折、すでにバロック様式の教会堂に出会っていた。『衣を剥がれたベルギー』でもそのことに触れて、「教会。ブリュッセル」という見出しを持つ「覚書」の中に「Collège de Lyon」(BD, p. 263)と記している。リヨン時代のボードレールに関しては、以下の研究を参照のこと。Bernard Plessy, *Baudelaire et Lyon. Histoire d'une obsession*, Fallois, 2004.
- 85) *La Belgique déshabillée*, BD, p. 259.
- 86) Charpentrat, *art. cit.*, p. 697.
- 87) Philippe Muray, *Le XIX^e siècle à travers les âges*, Gallimard, « Tel », 1999, pp. 656-670. 『衣を剥がれたベルギー』では、ユゴーのこの建築への好みに関連して、次のように書かれている。「La Réaction de V. Hugo en faveur du gothique nuit beaucoup à notre intelligence de l'architecture. Nous nous y sommes trop attardés.」(*Belgique déshabillée*, BD, p. 258 et 307)
- 88) ミュレはさらに、十九世紀人が好んだ集团的建築の理想が、人類史上最大の記念建造物の一つであるエジプトのピラミッドであったことも指摘している。芸術における進歩を説明する際に、巨大なピラミッドのイメージを持ち出すヴィールツも、この種の十九世紀人の典型である。
- 89) この点に関しては、アンドレ・ギュイヨアの次の論文を参照のこと。André Guyaux, « Le tourisme de Baudelaire en Belgique », *France-Belgique 1848-1914, Affinités-ambiguïtés*, Actes du colloque des 7, 8 et 9 mai 1996, publiés sous la direction de Marc Quaghebeur et Nicole Savy, Bruxelles, Labor, pp. 249-254.
- 90) Respectivement, *La Belgique déshabillée*, BD, p. 268 ; 272 ; 310.
- 91) *Ibid.*, p. 268.
- 92) *Ibid.*, pp. 269-270.
- 93) *Ibid.*, p. 253.
- 94) *Ibid.*, p. 310.
- 95) *Ibid.*, p. 264.
- 96) *Ibid.*, p. 263.
- 97) *Ibid.*, p. 258.
- 98) *Ibid.*, p. 224.
- 99) *Ibid.*, p. 226.
- 100) *Mon cœur mis à nu*, OC, I, p. 702.
- 101) Cf. Lettre à Ancelle, le 14 juillet 1864, *CPI*, II, p. 388.
- 102) *Mon cœur mis à nu*, OC, I, p. 693.
- 103) « Paul de Molène », OC, II, p. 215.
- 104) « Le Peintre de la vie moderne », OC, II, pp. 711-712.
- 105) *La Belgique déshabillée*, BD, p. 258.
- 106) Respectivement, *ibid.*, p. 265 ; 269.
- 107) Cf. David Ogg, *L'Europe du XVII^e siècle*, traduit de la deuxième édition par L. Rambert, Payot, « Bibliothèque Historique », 1932, pp. 400-404.
- 108) 例えば、「1855年の万国博覧会、美術」の諸国民の盛衰に関する一節を参照のこと。Cf. « Exposition universelle, 1855, Beaux-arts », OC, II, p. 582. なお、阿部良雄はその現代性（モデルニテ）論の結論部分で、フェラーリの歴史哲学の内容を踏まえながら、ボードレールにおける「頹廢」の意味を明らかにしている。Cf. 阿部良雄『シャルル・ボードレール、現代性の成立』, 河出書房新社, 1995, pp. 444-449.
- 109) ロジェ・ケンプによれば、産業主義の国ベルギーもまたアメリカに等しい、「反ダンディ」の国である。Cf. Kempf, *op. cit.*, pp. 105-118.

- 110) « Exposition universelle, 1855, Beaux-arts », OC, II, p. 581.
- 111) ロヨラのある著作の翻訳書巻末に付された「ロヨラ年表」では、イエズス会士会員の人数が出身地域別に示されており、1553年の段階で会員数は約980名を数えたと言われる。Cf. イグナチオ・デ・ロヨラ『ある巡礼者の物語』、門脇佳吉訳・注解、岩波文庫、2000、p. 235.
- 112) « Le Peintre de la vie moderne », OC, II, p. 689.
- 113) *Fusées*, OC, I, p. 661.
- 114) *La Belgique déshabillée*, BD, p. 161.
- 115) *Ibid.*, p. 310.
- 116) *Ibid.*, p. 310.
- 117) ボードレールは、ナミュールについて書いた際、歴史的に直接的な関わりのあったルイ十四世やヴォーバンなどに加え、この町とは繋がりを持たなかったボシュエやフェスロンといった十七世紀の人物の名前を列挙している。Cf. *Ibid.*, p. 310.
- 118) *Ibid.*, p. 273.
- 119) 本論においてすでに挙げた、シャルパントラ、ミュレそしてボンヌフォワの論考はいずれも、ボードレールが見たイエズス会教会堂と『悪の華』の詩篇の世界との類似性に言及している。
- 120) Guyaux, « Le tourisme de Baudelaire en Belgique », *art. cit.*, p. 252.
- 121) *La Belgique déshabillée*, BD, p. 265. ベギン修道女会に関しては、次の日本語の文献に詳しい。上條敏子『ベギン運動の展開とベギンホフの形成：単身女性の西欧中世』、刀水書房、2001.
- 122) ヴィクトール・ジョリはフランス人の共和主義者でボードレールの友人でもあるが、詩人がベルギーへ滞在した当時はブリュッセルへ亡命しており、そこで『サンチョ』紙 *Sancho* という風刺新聞を発行していた。『衣を剥がれたベルギー』の「資料」にはこの新聞から取られた記事も数多く含まれている。
- 123) ジャック・クレベとクロード・ピショワによれば、これに良く似た印象は同教会を紹介した同時代の観光ガイドの「ファサードは重苦しく (*lourde*) そして不快である (*déplaisante*) が、内部には畏敬の念を起こさせる (*impose*) 独特で (*original*) 峻厳たる (*sévère*) 性格をもつ」という記述の中にも見出されるという (A. J. du Pays, *Itinéraire descriptif, artistique et industriel de la Belgique*, Hachette, « Guide-Joanne », 1860, cité d'après Jacques Crépét et Claude Pichois dans Baudelaire, *Œuvres posthumes*, *op. cit.*, p. 374)。
- 124) *La Belgique déshabillée*, BD, p. 265.
- 125) « [Projet de préface] », OC, I, p. 185.
- 126) Charles Mauron, *Le Dernier Baudelaire*, Corti, 1966, p. 165.
- 127) ジャック・クレベとクロード・ピショワは、「黒」と「薔薇色」二色の結合と、このマネの作品の色調との類似を指摘し、『漂着物』*Les Épaves* の中の一詩篇「ローラ・ド・ヴァランス」« *Lola de Valence* » の次の一行を引き比較対照する。« *Le charme inattendu d'un bijou rose et noir.* » (OC, I, p. 168) (Cf. Baudelaire, *Œuvres posthumes*, *op. cit.*, p. 374) なお、ローラ・ド・ヴァランス (本名ローラ・メレア) は、1862年にパリで公演したマドリッド王立劇場付属バレエ団のプリマであり、彼女を描いたマネの作品にはスペイン絵画の影響が濃厚である。このことから、問題の「薔薇色」と「黒」二色の結びつきは、「恋愛」と「自然な凶暴さ」が同居するボードレールにおけるスペインにも関連するかも知れない。Cf. Lettre à Théophile Thoré, [environ 20 juin 1864], *CPI*, II, pp. 386-387.
- 128) *Fusées*, OC, I, p. 650.
- 129) Cf. 阿部良雄訳『ボードレール全集』第6巻、筑摩書房、1993、p. 7、注11.
- 130) *Mon cœur mis à nu*, OC, I, p. 677.
- 131) *Ibid.*, p. 693.
- 132) *Ibid.*, p. 682.
- 133) *Ibid.*, p. 684.

- 134) *Fusées*, OC, I, p. 650.
- 135) *Ibid.*, p. 649.
- 136) *Mon cœur mis à nu*, OC, I, p. 702.
- 137) « Philibert Rouvière », OC, II, p. 63.
- 138) *Les Fleurs du mal*, OC, I, p. 6.
- 139) 「1794年7月末までの恐怖政治のもとで、反革命容疑で拘束された者は全国で約50万人、処刑された者が約1万6000人、それに内戦地域で裁判なしに殺された者の数を含めれば約4万人にのぼる、と見積もられている。」(福井憲彦編『フランス史』, 山川出版社, 世界各国史12, 2001, p. 263)
- 140) *Les Fleurs du mal*, OC, I, p. 5.
- 141) *Fusées*, OC, I, p. 667.
- 142) J.-D. ヒューバートは、上で引用した詩節の「斬首台 (échafaud)」について、次のような興味深い解説を加えている。「Les échafauds qu'il [= l'Ennui] rêve sont à la fois des instruments de supplice et des châteaux en Espagne. » (J.-D. Hubert, *L'Esthétique des « Fleurs du mal »*, *Essai sur l'ambiguïté poétique*, Genève, Slatkine Reprints, 1993, p. 111)
- 143) このような観点の根本には、ボードレールを芸術のために自身を犠牲として捧げた一種の殉教者とみなし、詩人の最期をこの世の生の苦悩からの解放と捉える考え方がある (Mauron, *op. cit.*, p. 167)。ジェローム・テロはさらに、この出来事によってボードレールの身に起きる言語能力の喪失を、詩的言語 (ポエジー) に加えられた暴力の一つと捉え、そのことを近代詩の終焉の象徴として解釈する (Thélot, *op. cit.*)。
- 144) « [Projets de préfaces] », OC, I, p. 183.
- 145) Cf. Muray, *op. cit.*, pp. 94-113.
- 146) Cf. Léon Cellier, *Baudelaire et Hugo*, Corti, 1970, pp. 15-44 ; 56-57.
- 147) *La Belgique déshabillée*, BD, p. 272.
- 148) Lettre à Ancelle, 18 février 1866, *CPI*, II, p. 611.
- 149) *La Belgique déshabillée*, BD, p. 205. この引用の原文は、ギュイヨールの刊本では次のようになっている。「Deux Anglais me prennent [sic] pour M. Wiertz. » だが、コナール版ならびにプレイヤッド版では「prennent」であることから直説法現在時制の動詞として普通に訳出した。「prenne」は明らかな誤植であろう。阿部良雄訳の筑摩書房版『ボードレール全集』はこの箇所を省略している。
- 150) ボードレールがヴィールツに間違えられた理由としては、批評家でもあったこの画家がベルギー芸術アカデミーのサロン評を出版した事実を指摘しておく。
- 151) Bernard Böschstein, « Les muses tardives. Une lecture des Phares de Baudelaire », *Mouvements premiers, Études critiques offertes à Georges Poulet*, Corti, 1972, p. 193.
- 152) Marcel A. Ruff, *L'Esprit du mal et l'esthétique baudelairienne*, Armand Colin, 1955, p. 363.
- 153) *Ibid.*, p. 364.
- 154) Lettre à Ancelle, 13 octobre 1864, *CPI*, II, p. 409. この1ヵ月後にアンセルに宛て書かれる別の書簡でもボードレールは『衣を剥がれたベルギー』についてやや表現を変えて次のように述べている。「— Ce livre sur la Belgique est, comme je vous l'ai dit, un essayage de mes griffes. Je m'en servirai plus tard contre la France. J'exprimerai patiemment toutes les raisons de mon dégoût du genre humain. Quand je serai absolument seul, je chercherai une religion (Thibétaine ou Japonaise), car je méprise trop le Koran, et au moment de la mort, j'abjurerai cette dernière religion pour bien montrer mon dégoût de la sottise universelle. » (Lettre à Ancelle, 13 novembre 1864, *CPI*, II, p. 421)
- 155) 本論注74を参照。
- 156) Cf. Claude Pichois, « Sur la Belgique, notice », OC, II, pp. 1472-1473.

- 157) S[amuel] [Silvestre] de Sacy, « Préface à la section “En Belgique” » des *Œuvres complètes* de Baudelaire, Le Club du Meilleur Livre, t. II, 1955, p. 795.
- 158) Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Du Seuil, « Points / Essais », 1973, p. 44.
- 159) Cf. 門脇佳吉「解題」, イグナチオ・デ・ロヨラ, 門脇佳吉訳・解説, 『靈操』, 岩波文庫, 1995, pp. 37-38. 『衣を剥がれたベルギー』とも関係の深い, 「内面の日記」と呼ばれるボードレールのテキスト群ももとより宗教書ではないが, とりわけ『火箭』の中の「衛生」という見出しがある断章などはその内容においてロヨラの『靈操』と近いところがある。
- 160) « [Notes pour mon avocat] », OC, I, p. 193.